УДК 78.01+78.03+781.6
ББК 85.313+85.316+85.319
С 18

Оформление *Людмилы Митич*

**Автор и издательство «Аграф» выражают искреннюю признательность
благотворителям — Татьяне Петровне Шишкиной и Благотворительному фонду
«Милосердие и Добродетель»**

С 18 Любовь Серебрякова. В поисках обретаемого смысла. Русская музыка в движении времени. — М.: Аграф, 2017. — 560 с. — ISBN 978-5-7784-0496-0

Уникальная монография Л. А. Серебряковой посвящена анализу русской духовности (философско-духовных основ русской музыки) и ее воплощения в музыкальной культуре в единстве двух аспектов: горизонтального и вертикального, исторического и метаисторического, пространства видимых символов — и пространства духовности как невидимой порождающей основы. Временной охват книги — от Крещения Руси до XXI века, персоналогический — от первых русских святых Бориса и Глеба до С.А. Губайдулиной, Р.К. Щедрина и других композиторов как наследников Римского-Корсакова и Мусоргского в XXI веке. Впервые русская оперная классика (и прежде всего три опорных произведения — «Сказание о невидимом граде Китеже», «Хованщина» и «Царская невеста») прочитывается в перспективе воплощения в ней константных смыслообразующих моделей, понятых как выражение духовной целостности национальной культуры.

УДК 78.01+78.03+781.6
ББК 85.313+85.316+85.319

ISBN 978-5-7784-0496-0

©Л. Серебрякова, 2017
©Издательство «Аграф», 2017

Содержание

Введение	5
----------------	---

Часть I

1. *Пространство поисков*

1.1. Культура как духовная целостность	13
1.2. На пути к историософии: принципы концептуализации истории	48
1.3. Китежская легенда как историософская модель: фольклорное бытование и культурное бытие	81

2. *Историософия в русской опере*

2.1. «Китеж»: откровение Откровения	117
2.2. «Хованщина»: трагедия русского раскола	161
2.3. «Мертвые души» Родиона Щедрина: историософия sub specie эсхатологии	193

Часть II

3. *Мифопоэтика Н.А. Римского-Корсакова*

3.1. Художественная картина мира как способ глобальной концептуализации	235
3.2. Формирование: семья и эпоха	246
3.3. Образ бытия народа: трактовка обрядов	258
3.4. Образ бытия природы: трактовка пейзажей	280

4. *Философско-духовная концепция «Царской невесты»*

4.1. *Драма Л.А. Мея в интерпретации*

Н.А. Римского-Корсакова	300
-------------------------------	-----

4.1.1. На пути к «Царской невесте»	304
4.1.2. От драмы Мея к опере: работа над либретто	315
4.1.3. «Не погуби души моей...»: трактовка драмы в опере	333

4.2. *Семиотическое пространство контрсферы:*

текст в тексте	345
----------------------	-----

4.3. *Трагедия сквозь призму пасторали*

4.3.1. «Сотворение» Марфы	383
4.3.2. В едином модусе: Иван Лыков	404

4.4. <i>Финал: пространство трагедии</i>	412
--	-----

5. Музыкальная живопись Н.А. Римского-Корсакова в художественном контексте времени	443
Часть III. Н.А. Римский-Корсаков и XX век: пути в будущее	
6. Обряд в стиле модерн в «Свадебке» И. Стравинского	481
7. Н.Я. Мясковский и Н.А. Римский-Корсаков: диалог длиной в жизнь	505
8. О сакральном символизме Всенощной С.В. Рахманинова	
8.1. Град невидимый в «Шестопсалмии»	523
8.2. «Ныне отпускаеши»: монолог и мистерия	531
9. После «Китежа»: тема Апокалипсиса в русской музыке XX века	542
Вместо заключения: открытый финал	556

Понимание текста — непростая задача,
требующая духовных усилий читателя,
соединенных с «даром» текста и
стимулированных им...
текст погружается в память читателя и
зовет к продуктивному воображению

Поль Рикёр

ВВЕДЕНИЕ

В одном из неопубликованных философских фрагментов Владимира Николаевича Топорова была обнаружена следующая запись: «исследователь великого текста русской литературы ищет с м ы с л как некое интегральное целое и с м ы с л ы как все многообразие отражений этого целого. Только ища смысл, учатся самому искусству его поиска, и только **в этом поиске обретается сам смысл**, который никогда не задан, но всегда иском и никогда до конца не находим, потому что он всегда в развитии, и потому еще, что его глубина столь велика, что уходит в будущее, которому предстоит дать воплощение тому, что потенциально хранилось в глубине прошлого»¹.

К этому тексту выдающегося отечественного ученого — филолога, лингвиста, семиотика, историка, мыслителя — по сути нечего добавить, его можно только с благодарностью принять как внутреннюю программу, идеальное задание и цель, к которой возможно лишь некоторое приближение. В нем с абсолютной точностью сформулировано содержание работы исследователя-гуманитария — «взыскание» безграничной и никогда до конца не постижимой глубины смысла предлежащих ему текстов и определена его методология — не как заданность исходно сформулированных принципов, но *методология как путь*, которая «обретается» в ходе исследования так же, как обретается и сам искомый смысл.

¹Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. — М.: Языки русской культуры, 1999. С. 600.

Сказанное в полной мере относится и к исследованию «великого текста русской музыки», в котором также запечатлены символические формы неисчерпаемой смысловой глубины, раскрывающейся во времени. Общий «смысл как некое интегральное целое» — это выраженные в данном Тексте философско-духовные основы русской музыки (мышление музыкой, ее участие в постижении мира и человека, в проблемных диалогах своей эпохи и «сквозь время»), предпосланные культурой, сложившейся в ходе исторической жизни народа в данном пространственно-природном континууме и духовном универсуме, сформированной в ней картиной мира, истории и человека, во взаимодействии с культурами других народов. И «смыслы как многообразие отражений этого целого» в концепциях и музыкальной драматургии крупнейших феноменов этого Текста — произведений его выдающихся творцов, с их неповторимыми индивидуальностями и авторскими стилями. Постепенно обнаруживаемые и «в свою меру» раскрывавшиеся в ходе исследований, эти «обретаемые смыслы» складывались в некую картину того, что в них относится к интегральному смыслу русской музыки, который хотелось осмыслить целостно.

Этой «внутренней программой» определены название и композиция предлагаемой читателю книги. Ее первый раздел — «Культура как духовная целостность» — представляет собой попытку поиска пути в направлении искания *смысла*, сам же этот путь пролегал через постижение конкретных *смыслов* его индивидуальных авторских воплощений (в последующих главах), в свою очередь становящихся крупнейшими текстами национальной и, разумеется, мировой культуры.

Смысл и *смыслы* русской музыки, как и литературы, в XX веке долгое время были «редуцированы»¹ и проходили мимо «удержанного» восприятия и сознания, в котором само представление о духовном содержании замещалось идеологическими субстратами (напомним характеристику Вл. Соловьевым будущей государственной идеологии в после-революционной России: экономический марксизм, отрезающий верхние слои бытия от человека, есть «окно на задний

¹ Раку М.Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М.: Новое литературное обозрение, 2014.

двор истории и современности»¹). А что не покрывается новой картиной мира, то уходит из сознания. Но не уходит из памяти культуры. И показательно, как в последние десятилетия XX века, в предчувствии новых глобальных перемен и в преддверии определивших их событий, уже в меняющемся контексте эпохи, к осмыслению мира и человека подключается духовная глубина и «метафизическое измерение» (как формулировали это русские религиозные философы). И сразу словно всплывают из хранящей памяти культуры сущностные и всегда пребывающие в ней константы — устойчивые образы, мифы, архетипы, концепты, символы, бытие которых пронзает толщу культуры по вертикали времени, одновременно уходя в глубину ее корневой системы. И вновь творимая сегодня история смотрится в историческое зеркало своих «модельных» внутренних катастроф — Смуты и Раскола и все той же, неискоренимо ключевой в своем значении фигуры первого русского царя Ивана Грозного: создаются монументальная «русская трагедия» «Видения Иоанна Грозного» С.М. Слонимского (1995) и фильм П. Лунгина «Царь» (2009), хоровая мистерия К.Е. Волкова «Аввакум» на текст «Жития протопопа Аввакума» (1990) и хоровая опера Р.К. Щедрина «Боярыня Морозова» на основе подлинных текстов эпохи раскола (2006) и др.

Но, как известно, «на сдвиге времен вещи перестают быть равны себе...»². Таким «сдвигом времен», несомненно, стал у нас крупный геополитический рубеж второй половины 1980-х—1990-х годов, обусловленный известными событиями социально-политической («перестройка»), духовной (официальное возвращение религии в жизнь общества) и исторической (распад СССР) действительности. Вновь, как столетием раньше, после долгого господства позитивизма начались процессы духовного возрождения, «открывались глаза на миры иные», возвращалось наследие идеалистической религиозной философии и многое другое, что радикально изменяло если еще не официальную, то уже *внутреннюю*

¹Соловьев В.С. Смысл любви. Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 285. (Статья «Идея сверхчеловека» напечатана в журнале «Мир искусства», 1899, № 9).

²Аверинцев С.С. Поэты. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 36.

картину мира. Для науки же важен в первую очередь именно данный процесс, какая бы «погода» не стояла на дворе. В эти годы многие крупные ученые-гуманитарии (знаменитого в отечественной культуре XX века поколения «шестидесятников» — В.Н. Топоров, Ю.М. Лотман, С.С. Аверинцев, А.М. Михайлов, С.С. Хоружий, В.С. Непомнящий и др.) писали о необходимости смены методологической оптики, о все более осознаваемом *разрыве между изучением и осмыслением*, о назревшем требовании пересмотра именно последней составляющей научного процесса (к этому, правда, еще раньше призывал М.М. Бахтин). Необходимость «духовного углубления теоретического мышления»¹ в первую очередь касалась изучения творчества великих художников прошлого, в том числе русских композиторов-классиков, которым уже *были «заданы значения»* в советский период. Впрочем, и без специальных призывов перемены витали в воздухе и обновляли интеллектуально-духовную атмосферу времени. Геополитический перелом стал и методологическим сдвигом в отечественной гуманитарной науке.

Среди того нового, что рождалось в эту бурную и богатую различными началами эпоху, было устремление не только к исследованию структурно-языковой многосложности художественного текста в современном мировом научном контексте, но и поиск путей к постижению тех глубинных структур, которые оказываются проводниками его скрытых смысловых посланий и позволяют проникнуть в еще неизведанные пласты его содержания. Это направление, как считал В.Н. Топоров, «уже связывается не только с семиотикой, но, скорее, с герменевтикой, которая идет дальше семиотики в том отношении, что открывает глубинные смыслы, ранее неизвестные, невидимые и поэтому, естественно, не участвовавшие в процессе семиозиса»². Здесь поиски стратегии и операций интерпретации, не будучи даны заранее, составляют часть «обретаемой» методологии, которая является не инструментарием, а самим существом исследовательской работы, и здесь каждый автор идет своим путем. Один из них предложен в настоящем исследовании.

¹Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. СПб.: Алетейя, 1994. С. 250.

²Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. С. XXIV.

Произведения выдающихся отечественных композиторов периода «высокой классики» и «железного» XX века рассматриваются в нем как явления не только музыкальной, но и философско-духовной культуры, встающие в ряд с крупнейшими творениями русской литературы, науки, философии. Возникшие на почве своего времени и наиболее полно выразившие его искания, шедевры русской музыки также становились значительными событиями культуры и творили духовную атмосферу эпохи. А осуществленный в них мощный «захват глубины» в постижении вечных проблем бытия, истории, человека делает их актуальными для современности, с которой они вступают в активный диалог и обогащаются новыми интерпретациями — не только в процессе театральных постановок и концертных исполнений, но и в ходе вслушивания, погружения и проникновения в их текст в процессе анализа и размышлений «один на один», в тиши рабочего кабинета.

Книга включает в себя три взаимосвязанных раздела. *Первый* из них образован двумя начальными главами, где исходная («Пространство поисков») относится как к исследованию в целом, так и, более близко, — к последующему анализу во второй главе («Историософия в русской опере») трех крупных произведений с масштабной историософской концепцией. *Второй* раздел монографический, он посвящен оперной поэтике и специфике музыкально-живописного стиля Н.А. Римского-Корсакова. В нем рассматриваются содержательные и структурные основы мифопоэтической картины мира композитора (третья глава), предлагается целостная философско-духовная концепция и обоснование новаторства позднего стиля в опере «Царская невеста» (четвертая глава); дается развернутая характеристика основополагающей черты «изысканно-живописного» стиля композитора и представляется эволюция его музыкальной живописи от ранних произведений к претворению черт стиля модерн в операх 1900-х годов (пятая глава). *Третий* раздел посвящен обширной теме «Римский-Корсаков и XX век», ее некоторым аспектам. Его главы вырастают из продолжения ряда корсаковских «сюжетов» и развития его стилевых завоеваний в ближайшее послекорсаковское время — как в творчестве его непосредственных учеников (И.Ф. Стравинского, Н.Я. Мясковского), так и в произведениях композиторов Московской школы

(С.В. Рахманинова), в общем интертекстуальном пространстве русской музыки¹.

Некоторые главы книги издавались ранее. Это исследования о стиле модерн в «Свадебке» И. Стравинского (1988), о художественной картине мира в операх Н.А. Римского-Корсакова (1991), о трактовке пейзажа в его творчестве (1994), о «Китеже» в синтезе с библейским Апокалипсисом (1994) и ряд других. Они уже вошли в научный обиход и принадлежат своему историческому времени. Поэтому ссылки на литературу внутри этих текстов соответствуют периоду их первых публикаций, работы же более позднего времени в них оговариваются особо, и они безусловно учтены во всех других разделах. Опубликованные в разных, теперь уже труднодоступных изданиях, они собраны здесь вместе как разделы единого труда, имеющего свою общую внутреннюю тему и методологию. В новом контексте, став частью целого, эти главы иногда приобрели другие названия; в таких случаях их первые публикации и названия приводятся в сносках, для лучшей ориентации знакомых с ними читателей.

Считаю своим приятным долгом выразить глубокую признательность и искреннюю благодарность всем, кто способствовал осуществлению данного замысла: его главному инициатору и вдохновителю Алексею Васильевичу Парину, участие в крупных творческих проектах которого на протяжении ряда лет (фестивали *Sacro Art* в Германии, конференции Брегенцского оперного фестиваля в Австрии, издание Большого журнала Большого театра и других) побуждало к разработке новых тем и способствовало созданию некоторых текстов, вошедших в данную книгу; ректорату Уральской консерватории и коллегам по кафедре истории музыки, предоставившим автору время для завершения настоящего труда; конечно, моей семье, постоянная помощь и поддержка которой обеспечила саму возможность написания этой книги.

¹Связи со стилем Н.А. Римского-Корсакова в творчестве С.И. Танеева освещаются в отдельной монографии: *Коваленко Н.Д., Серебрякова Л.А. Духовная тема в творчестве С.И. Танеева и ее воплощение в кантате «По прочтении псалма»*. — Екатеринбург: УГК, 2007.

ЧАСТЬ I

1. ПРОСТРАНСТВО ПОИСКОВ

1.1. Культура как духовная целостность

О культуре написано едва ли больше, чем о каком-либо другом объекте научного интереса. Еще в 1948 году Т.С. Элиот писал: «В течение последних шести-семи лет я с возрастающей тревогой наблюдаю за быстрым распространением слова «культура», — и приходил к неоспоримому выводу: «Вместе с тем мы все более и более сознаем, до какой же степени сложная проблема «культуры» является основой всех взаимосвязей в мире»¹. С тех пор количество трудов о культуре выросло неисчислимо, ракурсы ее исследования безмерно умножились, и ученые разных стран и специальностей продемонстрировали, что культура безгранична в своих проявлениях и смысловом выражении и столь же неисчерпаема как объект исследования. И не было бы никакого смысла вступать в теоретический диалог по проблемам культуры автору-музыковеду в исследовании, посвященном русской музыке. Скажем сразу, что такой задачи у автора нет, как нет и стремления вступить в пространство какой-либо другой научной дисциплины. Намерение было иным — попытаться понять, где, в каких глубинах рождаются те волнующие, масштабные мирообъемлющие концепции и образы, которые выражены в произведениях крупнейших русских

¹ Элиот Т.С. Избранное. Т. I—II. Религия, культура, литература / Пер с англ. под ред. А.Н. Дорошевича; сост., послесловие и коммент. Т.Н. Красавченко. М.: РОССПЭН, 2004. С. 73, 84.

композиторов, какой «корневой системой» (разумеется, кроме иных источников творчества) они предпосланы, как соотносятся в них индивидуально-авторское, общечеловеческое и национально-культурное начала. Предлагаемые далее размышления родились в процессе профессионального общения с музыкой великих композиторов — ее анализа, погружения в нее, хождения «герменевтическими кругами» в стремлении понять ее и переживания всей гаммы чувств, сопровождающих этот процесс.

Это намерение совпало с радикально менявшимся социально-историческим, идеологическим и духовным контекстом страны с середины 80-х годов, который изменял и восприятие искусства, диктуя необходимость поиска новых исследовательских подходов. «Мы задыхаемся в плену узких и однотипных осмыслений», — писал М.М.Бахтин еще на рубеже 1970-х гг. Отдавая должное структуралистскому подходу, выделяя его в ряду достижений литературоведения последнего времени, ученый вместе с тем намечал иную перспективу: «Изучение культуры... на уровне системы и **на более высоком уровне органического единства**: открытого, становящегося... трансцендирующего себя (то есть выходящего за свои пределы)»¹.

Россия в конце второго тысячелетия вновь пережила «неслыханные перемены» своей истории, глобальную геополитическую катастрофу. Распад огромной империи, крушение коммунистической идеологии и государственности обозначили наступление другой исторической и духовной эпохи. Заново открывались истины, что «есть реальное, наличное бытие, и бытие идеальное»², что «магистраль исторического развития всегда идет через гениев»³, а духовность народа достигает «последних глубин» не только в трудовом и военном героизме, в предельном напряжении эмоциональных переживаний и потрясений, но и в тиши отрешенного молитвенного созерцания, вдали от «больших проблем» и городского шума.

Возвращение в отечественную культуру философского и художественного наследия и возрождение религиозного

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 364, 358.

² Гегель Г.В.Ф. Лекции по истории философии. СПб., 1993. С. 123.

³ Эрих В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 276.

сознания открывало новые горизонты и иную системность мышления, вновь актуализировало подлинные, онтологические проблемы духа и духовного¹. Все с большей очевидностью стала осознаваться необходимость восстановления вертикальных, диахронических связей в культуре, прежде всего — обретение новой духовной парадигмы, связывающей конец XX века с его началом, с духовным ренессансом Серебряного века, и уходящей корнями в глубинные слои российской истории и культуры. Публикации последних десятилетий явили миру, и прежде всего самой России, многогранную и впечатляющую картину духовных, философских, научных, художественных исканий Серебряного века, способствовали завершению эры «нетрансцендентального искусства» (Х. Ортега-и-Гассет) и привели к новому осознанию того, что, помимо материального мира и происходящих в нем процессов, существует неопровержимая достоверность духовного опыта, не переводимая на язык рациональных понятий, равно как существует и сфера высших истин и смыслов, имеющая лишь символическое выражение, но активно функционирующая и определяющая многое в обществе и культуре.

Ибо очевидно, что, сколько бы мы не пытались анализировать культуру «земнорожденным интеллектом» (К.Г. Юнг), за пределами научного описания всегда останется некий невербализуемый неразложимый смысловой остаток, «таинственная глубина» — то, что угадывается, ощущается, переживается, но для своего осмысления требует проникновения, постижения. Это нечто уходит в глубины национального духа, характера и души — туда, где переплелись и отпечатались многовековой исторический опыт народа, особенности природы его страны, духовные вибрации земли, аура ноосферы и множество других факторов, обеспечивающих своим синергийным действием неповторимое своеобразие, облик, особое одухотворение, смысловое звучание и пластическое выражение всех форм культуры, — то, что делает

¹ В России с рубежа 1990-х годов опубликованы, в частности, труды Вл. Соловьева, П. Флоренского, Н. Бердяева, С. Булгакова, В. Розанова, Н. Лосского, В. Эрна, С. Франка, С. и Е. Трубецких, Л. Карсавина, Н. Данилевского, К. Леонтьева, о. Иоанна Кронштадтского, Вяч. Иванова, И. Ильина, П. Новгородцева, В. Лосского, Г. Флоровского, Г. Федотова, А. Карташева и многих других мыслителей.

культуру народа не только системным единством, но и органическим целым, имеющим свой жизненный центр, функционированием которого обусловлена жизнедеятельность всей системы¹.

Культура как органическое целое — система саморазвивающаяся, формирующаяся исторически, а результаты развития выступают одновременно его условиями и предпосылками. Это система, в которой части, органы и способы их взаимодействия не заданы в готовом виде, а возникают в процессе становления. Формирование органических систем происходит путем конструирования целым своих элементов, поэтому «функция системы как целого возникает раньше, чем необходимый для нее орган, который строится самой системой»². Тем самым органическую систему (и культуру как органическое целое) представляется возможным уподобить символическому дереву, у которого по мере роста кроны формируется и питающая крону разветвленная корневая система. Именно «невидимая реальность» корневой системы порождает реальность видимую — ствол, крону, форму и вкус плодов, и она же обеспечивает восстановление ствола и кроны после ураганов, разрушающих видимую реальность системы.

Чтобы выявить корневую систему культуры как органического целого, необходимо задаться вопросом: что дает возможность культуре народа, даже пережившего «неслыханную национальную катастрофу»³, восстанавливаться и

¹ «У каждого народа есть в душе таинственная, подпочвенная глубина — последний источник его творчества и его духовности. Эта глубина таинственна и по происхождению своему, и по содержанию. Обычно люди не замечают ее — они просто живут ею, как если бы она была незримым для них воздухом их дыхания или неосозаемым, внутренне излучающимся из них светом их жизни. И может быть даже это не они живут ею, а она живет ими, дышит, поет, стонет, молится и созидает через них... Эта глубина недоступна рассудку... А между тем она-то и есть самое существенное в жизни человека и народа. Она несет подпочвенные воды его созерцания и его творчества. Она имеет свой особый национальный уклад, свой творческий «заряд», свой ритм, свои законы, свою историческую судьбу» (*Ильин И.А.* Творчество И.С.Шмелева // Вестник духовного просвещения. М., 1994. Вып. 1. С. 228.

² Философский словарь. М., 1991. С. 322.

³ *Манн Томас.* Доктор Фаустус: Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: Роман. М., 1993.

возрождаться? Что позволяет народу, рассеянному по миру и не имеющему своего государства, чувствовать и осознавать себя единым народом, сохранять свой национальный тип и национальное единство? Думается, в конечном итоге — приверженность определенным, транслируемым из поколения в поколение национальным идеям и идеалам, символам, представлениям и образам, в которых отражены и воплощены сущностные смыслы его бытия и сознания, доминантные черты национального характера и менталитета, особенности миропонимания и миропереживания, верования, ценности и приоритеты, образы его святых, героев и гениев, — словом, все то, в чем объективирована и запечатлена его исторически сложившаяся духовность, которая, на наш взгляд, и представляет искомый центр развитой национальной культуры, ее смысловое ядро. Она и есть та самая ***невидимая порождающая реальность***, которая существует как сфера объективно идеального и имеет трансцендентно-личностную форму существования. И если культура как система есть более объект рассмотрения в синхронистически-синтагматическом аспекте в горизонтальной плоскости эпохи, то в этой сфере — область парадигм национального бытия и сознания, онтологии и феноменологии, порождающих, при всей их общечеловеческой сущности, качественное своеобразие различных национальных культур и их внутреннюю духовную целостность. Именно этот смысловой центр, на наш взгляд, определяет формирование и развитие многообразных форм культуры, материализуясь в них, и самого человека, принадлежащего данной культурной традиции, связывая единой «системой кровообращения» личностный и трансцендентный уровни его существования.

Эта объективно существующая, наследуемая человеком совокупность всех смысловых значимостей, своего рода «трансцендентальная конституция культуры», всякий раз актуализируется в индивидуальном опыте отдельного человека, в опыте поколений, формируемом символически насыщенной культурной традицией, живет и развивается им и в нем. Культура исполнена подобных «символических конструкций». Мы «живем в поле, сопряженном с этими символами, — писал М.К. Мамардашвили, — производящими в нас человеческие состояния, — в том числе и бескорыстной любви, чистой мысли и т.д., которые невозможны

как реальное психологическое состояние какого-либо человеческого существа». Они обеспечивают реальность идеального мира и «трансцендентального сознания, с позиций которого мы рассматриваем говоримое как возможность того мира, о котором говорится»¹.

В образовании, развитии и функционировании жизненного центра культуры ключевым значением обладает явление и понятие трансцензуса. Трансцензус – самопревосхождение, «выход из сферы сознания в сферу объективного мира, совершаемый в ходе человеческой практики»². Он есть превосхождение человеком своих ограниченных сил, своего наличного природно-чувственного бытия, личной экзистенции. В таких вершинных проявлениях абсолютной индивидуальности человек как бы выходит за пределы своего личностного «Я» и осуществляет прорыв в трансцендентную сферу, удостоивается «касания миров иных» (Ф.М. Достоевский) и создает своей одухотворенной творческой деятельностью смыслы, приобретающие всеобщее значение, связывает имманентный и трансцендентный уровни духовности. В этой символически-смысловой реальности запечатлеваются все выдающиеся взлеты национального гения в искусстве, науке, религии, философии, все значимые самопревосхождения человека и народа в разных видах деятельности, оставляющие след в его самосознании и культуре³.

Как исследовать это «царство смыслов» (О. Шпенглер), эту трансцендентальную реальность, если методология исследования идеального, сама культура рефлексии в данной области за много десятилетий была утрачена? Сущность же науки не изменилась и по-прежнему, как когда-то определил И.Г. Фихте, «заключается в том, чтобы от чувственно

¹ Мамардашвили М. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 105, 106. «Философия символических форм», как известно, глубоко исследована в выдающемся труде Э. Кассирера (1925), в работах многих других ученых.

² Философский словарь. М., 1991. С. 466.

³ Так, например, Т. Циглер пишет о роли О. Бисмарка в немецком самосознании: «В нашей национальной жизни и в нашем чувствовании Бисмарк, этот гигант по силе воли и деятельной энергии, является решающим узлом, влияние которого мы ощущаем в самых недрах философского творчества» (Циглер Т. История умственных и общественных течений XIX века. СПб., 1901. С. 10).

воспринятого восходить путем мышления к его сверхчувственному обоснованию»¹. Подлинная острота исследовательской ситуации как раз и состоит в осознании ограниченности недавних методологических подходов, принципов и идей той «философской идеологии», которая не дает выхода к сверхчувственному обоснованию сферы объективно-идеального и, в частности, предложенного понимания духовности как порождающего центра культуры. Чтобы открылись новые возможности познания, необходима иная философско-методологическая «оптика». Традиции же философской мысли здесь многообразны.

* * *

Объективный идеализм со времени Платона пытался выявить смысловое начало мира, но — в абстрактно-логической форме, понимая его как всеобщее, вечное и неизменное. Заложив основы объективного идеализма на тысячелетнюю перспективу, Платон создал учение об идее как о порождающей модели и о мире идей, отражением которого является земная жизнь. Однако его объективно существующие идеи вечны, «занебесны», внеисторичны и вненациональны. Философия последующих веков также полагала основу мира в существовании вечной и неизменной субстанции, по-разному трактуемой в трудах неоплатоников, средневековых схоластов, Спинозы, Локка, Лейбница.

Идеи платонизма были унаследованы христианскими мыслителями. В святоотеческой литературе существовало учение о «предвечном бытии прообразов мира» (у Симеона Нового Богослова, Григория Паламы) — своего рода христианская версия платонизма. Но мир идей, вечных логосов сопрягается здесь с учением о божественных энергиях и выступает не в абстрактной форме, а приобретает символическое выражение, трактуется как отблеск иной реальности, как отражение прообразов сущего². Воспринятое и развитое

¹Фихте И.Г. Сочинения. СПб., 1993. Т. 2. С. 621.

²«Бог устроил этот мир как некое отображение надмирного мира, чтобы нам через духовное созерцание его, как бы по некоей чудесной лестнице, достигнуть онгого мира» (Григорий Палама. Беседы (Омилии). М. 1993. Ч. 1. С. 33). См. подр.: Макаров Д.И. Антропология и космология св. Григория Паламы (на примере гомилий). СПб., 2003; Семаева И.М. Традиции исихазма в русской религиозной философии первой половины XX века. М., 1993.

русскими религиозными философами, учение о божественных энергиях стало основой специфически русских софиологических концепций идеальной основы тварного бытия, считающих Софию «премирным ипостасным собранием божественных первообразов сущего»¹.

Проблемы национального и исторического в светской философии начинают обсуждаться с эпохи романтизма. Еще Кант с исключительной глубиной и интеллектуальной утонченностью рассуждал о духе и духовности в искусстве вообще, логически проникая в самый механизм одухотворения (как, например, в «Критике способности суждения»). Но уже у Гегеля дух — заглавная категория всей его философии — становится конкретно-историческим духом каждого народа, каковым оказывается абсолютный дух, воплощаясь в человеческой истории.

Завершив абстрактно-логический (классический) этап европейской философии, Гегель предопределил поворот от субстанциализма к историзму, впервые соединив субстанцию — абсолютную идею — с человеческой историей, тем самым превратив ее в субъект, имеющий свое воплощение в общественном бытии и свое историческое развитие. Поддержанный последующими философами поворот от абстрактных сущностей, в которых философия видела основание всего существующего, к сущности конкретного и изменяющегося — исторического и национального, к многообразным проявлениям жизни (общественной и индивидуальной, духовной и биологической, религиозной и психической, экзистенциальной) — обозначил перемену философской парадигмы, самого типа философствования и предмета осмысления. Общим началом этой тенденции стало обращение к интерпретации «жизни». «На смену универсуму, составленному из вещей, их качеств и состояний, пришел мир процессов и событий, в котором нет ничего абсолютного, застывшего, изъятото из всезасасывающего потока времени»².

Наконец, на заре XX столетия появилось направление, во

¹Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. М., 1990. Т. 1. С. 348.

²Перов Ю.В., Сергеев К.А. «Философия истории» Гегеля: от субстанции к историчности // Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. С. 21.

многим определившее развитие современной философии и науки, которое восстановило традицию трансцендентализма, но повернуло ее в направлении человека, онтологизации его внутреннего мира, мира субъективности. Это — феноменология, получившая классическое выражение в трудах Э. Гуссерля, Ф. Brentano, М. Шелера, М. Мерло-Понти, оказавшая влияние и на развитие отечественной философской и научной мысли (Г. Шпет, А. Лосев, Р. Якобсон, М. Мамардашвили и ряд других мыслителей XX века). Некоторые идеи феноменологии представляются нам продуктивными для решения поставленной задачи.

Феноменология — наука о сознании, исследование сознания. По замыслу ее основателей, «исследование интенционального бытия сознания, бытия, направленного на многообразные виды предметностей, образуют науку, равную по объему естествознанию, то есть науку, предмет которой — многообразные виды смыслообразования, придания смысла, понимания смысла, сочетания актов сознания, в которых формируется смысл, и понятого, обнаруженного или сформированного смысла»¹. Феноменология исходит из существования двух слоев реальности: эмпирического и трансцендентального. Трансцендентальная реальность — мир чистых символов, которые не могут быть описаны в терминах традиционной (эмпирической) психологии. Поэтому здесь предлагается особое осмысление, отличное от классического описания явлений (феноменов). В феноменологии описываются не физические предметы и явления сами по себе, но предметные (ноэматические) структуры сознания. Для проникновения в этот смысловой уровень необходима феноменологическая редукция, то есть вынесение за скобки всего того, что связывает человека с миром обыденности. Цель такого усилия — отключиться от расторопности в мире «здесь и сейчас». Освобожденное таким образом сознание обнаруживает одно из главных своих свойств, выразившееся в важнейшем понятии феноменологии, — интенциональность, то есть определенную направленность на восприятие и постижение предмета и одновременно — «способность создавать свой предметный мир, наполняться содержанием,

¹ Гуссерль Э. Сочинения. Т. 1. Феноменология внутреннего сознания времени. М., 1994. (Предисловие В.И. Молчанова. С. VIII).

приобретать смысл и значение»¹. Образующее таким путем всеобщее сверхчувственное смысловое поле, имея в своей основе индивидуальный опыт сознания, приобретает в культуре трансцендентальное значение. Пути этого взаимодействия мира и сознания, личностного и трансцендентального и образуют важнейший круг проблем феноменологии².

Однако феноменология принципиально антипсихологична. Она сосредоточена на деятельности «чистого» сознания, отключенного от эмоциональных факторов, тогда как духовность народа, хотя и определяется заглавным положением в ней духа, но с необходимостью включает в себя и проявления его души — характер чувствований, настроений, эмоциональных предпочтений и душевной отзывчивости, любви к ближнему и дальнему, в целом объемлемости и переживаемости мира душой и наряду с этим — множество тонких душевных движений и нюансов, которые также определяют свойственный народу духовно-душевный тип, характер его духовности и самый модус одухотворения. Поэтому ключевое в феноменологии понятие интенциональности представляется возможным и необходимым распространить на деятельность души и ввести понятие *интенциональности эмоционально-психологических структур духовности*, которые также формируют в ней свою предметно-смысловую реальность. Предпосылки этого можно найти и в трудах предшественников и последователей Гуссерля (Ф. Brentano, М. Мерло-Понти), а также в отечественной психологии.

Определив исходные методологические предпосылки,

¹Философский словарь. С. 162.

²Данная проблематика специфична не только для феноменологии и выходит за границы этого философского направления, поэтому феноменологию в современной российской науке трактуют более широко. С одной стороны, она наследует традицию описания сознания у Августина, Р. Декарта, К. Юма, И. Канта, Г.В.Ф. Гегеля и других мыслителей. С другой, как справедливо отмечает М. Мамардашвили (Как я понимаю философию. — С. 100), «феноменология, очевидно, есть момент всякой философии», и пишет о существовании русской феноменологической традиции независимо от освоения трудов Гуссерля, который вместе с тем в определенной мере повлиял на развитие русской философии начала XX века. (См.: Феноменология и ее роль в современной философии // Вопросы философии. 1988. № 12. С. 43-84).

дополним их еще одним положением, необходимым при рассмотрении духовности как исторически развивающегося феномена.

Духовность народа — функциональный центр его культуры как органического целого — формируется веками в определенных географических условиях (ведущее значение природы отмечается едва ли не всеми исследователями культуры, и к этому мы еще вернемся), а также в процессе длительного исторического развития, характеризующегося своим укладом жизни и насыщенного «своими» чрезвычайными событиями, под влиянием определенной системы верований и «образа правления» (А.С. Пушкин), ассимиляции иноземных влияний и взаимодействия с другими культурами. Весь опыт народа, исторически формируя его духовность, определяет ее состав и структуру. Напомним, что «историческое содержит в себе логическое в той мере, в какой всякий процесс развития заключает в себе свою объективную направленность, свою необходимость, приводящую к определенному результату... то есть процесс как бы несет свой результат»; в свою очередь, «соотношение и взаимозависимость сторон развитого целого своеобразно отражают историю становления этого целого, историю формирования его специфической структуры...». Наконец, в объекте, достигшем полной зрелости и классической формы, «отпадает и утрачивается все случайное, преходящее, все те зигзаги развития, которое неизбежны в реально протекающем процессе»¹. Поэтому понять культуру народа и воплощенную в ней духовность вне знания его истории и других составляющих процесса ее формирования невозможно, равно как и оценить то, что далеко не все проявляющиеся в ходе становления «zigзаги развития» входят в ее основной фонд. Отмечая необходимость учитывать эти принципы, попытаемся все же выявить некоторые общие черты строения и содержания духовности, определить ее структуру и состав, понять, что же входит в этот «жизненный центр», осмысливающий и одухотворяющий культуру народа и человеческую экзистенцию.

Осмысливая историческое и национальное различие культур и их внутреннюю целостность, все философы истории и культуры неизбежно обращались к выявлению

¹Философский словарь. С. 172-173.

их порождающего центра, но видели и определяли его по-разному. Для Гегеля, например, таковым был дух — заглавная категория, образ-понятие всей его монументальной идеалистической системы. Объективация Абсолютного духа, его воплощение в истории того или иного народа и есть «объективный дух», который определяет всю его культуру. Каждый раздел своей «Философии истории» Гегель начинает с характеристики духа того или иного народа. Всякая ступень объективации духа, по Гегелю, имеет свой собственный определенный принцип, и «таким принципом в истории является определенность духа — особый дух народа, — пишет он в «Философии истории». — В этой определенности он выражает как конкретные все стороны своего сознания и хотения, всей своей действительности; она является общей отличительной чертой его религии, его политического строя, его правовой системы, его нравов, а также его науки, искусства и технического умения». Данную особенность духа народа Гегель трактует только как принцип разумности, не учитывая в «порождающем центре» культуры своеобразия структур и деятельности души. Итог его рассуждений в интересующей нас области таков: «У всех всемирно-исторических народов, конечно, есть поэзия, пластическое искусство, наука и философия; однако не только стиль их и направление вообще, но даже и содержание различны, и это содержание относится к важнейшему различию, к различию разумности»¹.

Представитель «философии жизни», теоретик культуры, историк, публицист, О. Шпенглер создал свой «головокружительный шедевр» на совершенно иных основаниях. Центр его «морфологии мировой истории» смещается с высот духа народа в глубины его души и психологии («тайного языка мирочувствования»). Но, положив в основание культуры «стиль души» и ее прасимвол — переживание протяженности, — трагический философ «Заката Европы» создал концепцию без духовного центра, без вертикальной оси. Нельзя не согласиться с К.А. Свасьяном, когда он характеризует концепцию Шпенглера как конструкцию со «смещенным хронотопом», с «негативным фундаментом», в котором изначальное отсутствие главного смыслового центра

¹ Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. С. 112, 117.

предопределило безысходность финала: «В мире Шпенглера не свершается Мистерия Голгофы; он устранил ее и показал нам, чем сделался мир без нее: сплошной неуправляемой энтропией, надвигающейся мировой ночью с оскалом цивилизованного хаоса...»¹.

Небольшая работа рано ушедшего из жизни русского религиозного философа В.Ф. Эрн «Идея катастрофического прогресса» (как и ряд других его сочинений) удивительно перекликается с величественной книгой Шпенглера как общим ощущением трагизма современной (времени Первой мировой войны) действительности, так и концепционной оппозицией культуры и цивилизации, которую Эрн высказал и обосновал раньше, и полаганием фундаментальной связи («глубокого и строгого соответствия») «между стилем данной эпохи и ее скрытой душой»². Однако статья Эрн, по сути излагающая концепцию значительного культурфилософского труда, как раз и представляет собой противоположную шпенглеровской «конструкцию с позитивным фундаментом» — эсхатологическую концепцию с периодически совершаемой Мистерией Голгофы, приводящей каждый раз к новому, более совершенному состоянию мира, и устремленную к нему, в которой отчетливо выражена интенция к преобразованию мира и человека.

Л.П. Карсавин же исходит в своей концепции истории и культуры из порождающего значения некоей «основной психической стихии, проявляющейся чрез индивидуальные осуществления во всех сферах жизни изучаемой коллективности — от социально-экономических отношений до высот мистико-философского умознания»³. Изучение этой «основной психической стихии», воплощенной во всех формах рассматриваемой культуры, Карсавин сочетает с религиозно-мистическим ее осмыслением, что делает его позицию, говоря его словами, «ближе к истине».

Даже неизбежно беглый и фрагментарный обзор пока-

¹Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. — М., 1993. С. 102.

²Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 313.

³Карсавин Л.П. Культура средних веков. Киев, 1995. С. 5.

зывает, что теоретики и философы культуры были едины в признании некоего порождающего центра культуры, но трактовали его по-разному. Полагание разных фундаментов способствовало всякий раз возведению новых концепционных построений, которые свидетельствовали не только об индивидуальности их авторов, но и о времени их создания. Наше время, отражаясь в своих запросах, как представляется, устремлено к целостному рассмотрению этого центра, в котором объективирована духовная сущность народа и человека.

* * *

Что же представляет собой духовность как смысловое порождающее средоточие культуры, можно ли предметно определить и систематизировать ее содержание, можно ли вообще выразить рационально то, что зачастую дано только интуитивному восприятию и постижению? Не случайно М.К. Мамардашвили, многие годы занимаясь проблемами сознания, приходил к выводу, что «локализовать духовность практически невозможно». Между тем, в последние десятилетия это понятие, фокусируя важнейшие для времени смысловые доминанты, широко используется не только в научных трудах, но и в политике, и в обыденной речи, получая самые разные интерпретации, хотя большей частью начавшееся обсуждение понятия духовности в философии поначалу ограничивало его, наряду с понятием душевности, лишь сферой субъективной экзистенции, внутреннего мира человека¹. Но разве духовность не содержится в произведении искусства, в философском труде, в религиозном обряде, материализуясь в форме, но собственно в ней не содержась? Отдавая себе отчет в исключительной тонкости и сложности поставленной задачи, попытаемся наметить пути к изучению структуры духовности как смысловой реальности, обеспечивающей целостности и своеобразие национальной культуры.

Определение этого смыслового центра производно от понятия «дух», обозначающего идеальное, сознание, разум, мышление². В разные исторические эпохи им обо-

¹ См.: *Ксенофнтов В.И.* Духовность как экзистенциальная проблема // *Философские науки.* 1991. № 12. С. 41-52.

² *Лат.* «animus» — дух; «spiritus» — буквально: дуновение, тончайший воздух, дыхание, запах.

значались различные явления. Дух отождествлялся со сверхразумным началом, субстанцией как первоосновой всего существующего, и он же — при попытке его материалистического обоснования как вторичного, производного — превращался в «функцию человеческого мозга». Но даже в марксистской литературе слово «дух» употреблялось иногда в смысле чего-то внутреннего, существенного, главного в том или ином объекте, теории¹. Таким образом, и это важно подчеркнуть, при всех трактовках понятие «дух» всегда характеризует некий центр, фокусирующий главные субстанциональные смыслы.

Область духа — сфера сущего, бытийного, — дух онтологичен. Определение духа как области идеального, собственно сознания — его интенционального бытия и смыслотворчества, направленного на создание своей смысловой реальности, — определяет его заглавное положение в структуре духовности. Именно дух как мышление анализирует, отбирает, извлекает из неупорядоченной стихии действительности, равно как и создает, порождает своей деятельностью устойчивые и необходимые (человеку, народу, культуре) идеи, смыслы, значения и ценности. В ведении духа как сознания — систематизация представлений о картине мира (космология), о фундаментальных основах бытия и о понимании сущего (онтология), о природе и сущности человека (антропология). Но дух еще определяется как «способность созерцать и уразумевать предметы мира сверхчувственного», он есть «духовное око» и источник особого интуитивного опыта постижения высших смыслов и истин², без которых жизнь человека и развитие культуры лишаются своей осмысливающей перспективы. «Постижение сущего дается лишь цельной жизни духа», — писал А.Ф. Лосев, разумея под этим как деятельность «отвлеченного рассудка», так и «неопровержимую интуитивную достоверность, которая не может быть опровергнута средствами какой-либо науки»³.

Итак, дух онтологичен и субстанциален. В нем — средоточие смысла личностного и исторического бытия, его субстанциональное начало, которое, запечатлеваясь в культуре

¹ Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М., 1975. С. 166.

² Шпет Г.Г. Сочинения. М., 1989. С. 208-209.

³ Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С. 211, 227.

и воспроизводясь из поколения в поколение, функционирует в ней во взаимодействии с изменяющимся контекстом, развивается, обогащается, но и сохраняет свои константы, которые обеспечивают его индивидуальность, обуславливают национальную интерпретацию общечеловеческого культурно-смыслового ценностного фонда, и тем самым — отличие духа одного народа от другого.

Эти константы, формируясь исторически, несут в себе отобранные и сформированные национальным сознанием отстоявшиеся смыслы, которые прошли через фильтр многих поколений, превратились в сущностные для бытия народа и воплотились в идеи, символы, образы, наполняющие идеальное символически-смысловое пространство его культуры. В них и проявляется открытая феноменологией *интенциональность сознания* — его направленность при восприятии и постижении действительности и его способность в различных условиях создавать *свой* предметный мир, наполняться *своим* содержанием, формировать *свою* смысловую реальность, которая запечатлевается в национальных мифах, утопиях, идеалах, образах, символах.

Но ограничена ли духовность народа только творчеством его духа — постигающего и творящего, даже если понимать его как деятельность сознания и интуиции? Молчит ли его «душа», не отпечатывается ли на самом образе национальной духовности, входит ли в ее структуру? Этот вопрос, существенный при анализе, теряет всякий смысл, когда мы слушаем музыку Баха или Чайковского, Россини или Брукнера, созерцаем полотна Рембрандта и Левитана, читаем Пушкина и Достоевского, Маркеса или Эко. Духовное и душевное находится в них в неразрывном единстве, хотя и в изменчивом взаимодействии. Так же взаимодействуют они и в структуре духовности, хотя каждый из них имеет свою, незаместимую другим предметно-смысловую реальность.

Дух и душа нередко определяются весьма сходно¹. Но вместе с тем у духа и души разные «ведомства» в составе

¹Особенно в трудах советского времени, где душа также характеризуется как «сознание отдельного человека, то есть свойство высокоорганизованной материи — мозга, способность отражать предметы объективной действительности в ощущениях, восприятиях, представлениях, суждениях, понятиях» // Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. С. 166.

духовности, и между ними есть принципиальное различие. Они «осваивают» разные области действительности, и душа порождает другой комплекс смыслов. Душа (от *греч.* ἡ ψυχή, *лат.* «*anima*») — область психологии, она есть «орган чувств». Ее порождение — эмоции, переживания, ощущения, настроения. Душа эмпирична, она дает непосредственный эмоциональный отклик на разные события, в которые включен человек в процессе своей жизнедеятельности и которые он не только проживает, но и переживает¹. Душа-психея раньше, чем дух-мышление, начинает функционировать у человека, повторяющего этапы филогенеза. Ею он «объемлет» окружающий его мир, и в первую очередь — природное пространство: протяженность и ландшафт, даль и ширь, глубь и высь своей земли, ее зеленое и снежное царство, ее климат. И утверждения разных мыслителей о том, что «пейзаж души» народа соответствует пейзажу его земли, — не произвольный пассаж, не афоризм. Исследования психологов показали, что эмоциональные переживания всегда имеют предметное обоснование, направлены на познавательное содержание и соотносимы с отражаемым объектом. Поэтому эмоции в определенной степени отражают «объективные свойства среды», и «целостное эмоциональное явление всегда представляет собой единство двух компонентов: с одной стороны, некоторого отражаемого содержания, с другой — собственно эмоционального переживания, то есть той специфической окраски, с которой данное содержание отражается субъектом»². Так формируется объективно существующая связь между характером природного окружения (пейзажа) и структурой его эмоционального переживания, а повторяемость таких переживаний из поколения в поколение делает их устойчивыми, типичными для народа,

¹«Душа — это образ совокупности всего действительно пережитого, всего наличного в душе во времени, дух же — совокупность всех смысловых значимостей, направленностей жизни, актов исхождения из себя (без отвлечения от Я)», — писал М.М. Бахтин // *Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества*. М., 1979. С. 497–498).

²«Предметная отнесенность эмоции, ее обязательная направленность, «адресованность» к некоторой структурной единице познаваемого объекта, — капитальный феноменологический факт, занимающий место одного из главных постулатов» // *Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений*. М., 1976. С. 41, 43.

населяющего этот ландшафт, живущего в его окружении и объемлющего его своей душой¹.

Помимо своеобразия природы, в психологии народа запечатлевается его история: как «ход будней» — организованный и освященный верованиями уклад жизни, так и чрезвычайные, катастрофические события, производящие сильнейшие потрясения и оставляющие «аффективный след» в душе, образуя в ней «ключевые переживания». «Аффективный след» выступает в качестве своеобразной единицы отражения, в качестве гештальта, организующим началом которого служит эмоциональное переживание», — свидетельствуют психологи. Он есть один из «эмоциональных синтезов, структурирующих наши восприятия, память и сознание»². Сформированное же таким образом ключевое переживание, писал Л.С. Выготский, становясь устойчивым, «лежит в основе формирования характера»³. Поэтому выяснение в истории народа событий, становящихся основой ключевых переживаний, помогает понять определенные доминанты в его психологии, его характере, и наоборот: за устойчивыми, характерными для народа переживаниями и настроениями, за эмоциональными доминантами стоит исторический опыт, отлагающийся в его психологической памяти и ее структуре.

Отмеченные основные предпосылки (природа и история) во многом определяют вектор развития «души» народа, его психологии и постепенно формируют то, что можно назвать интенциональностью эмоционально-психологических структур в его духовности и что реализуется в создании

¹Такая соотнесенность находит отражение уже в фольклоре народа и давно «услышана» музыкантами. Например, в русской лирической протяжной песне, которая не обусловлена обрядовой приуроченностью и отвечает лишь потребности лирического самовыражения (эмоционального насыщения) народа и представляет «чистое» звучание его души. Характерные для нее эмоциональная «равнинность», неспешное развертывание, переменность метра и отсутствие квадратности как систематически заданной упорядоченности, фразировка свободного дыхания и композиционная разомкнутость, направленные на выражение внутреннего мира, конечно же, родились в открытом пространстве мира внешнего, среди необозримых просторов и определенного ландшафта земли.

²Виллюнас В.К. Психология эмоциональных явлений. С. 58, 59.

³Цит. по: Шингаров Г.Х. Место эмоций в структуре личности // Проблемы личности. — М., 1969. С. 447.

психеей народа своей предметно-смысловой реальности¹. Она означает сформированность, устойчивость и качественную характерность эмоционально-психологической сферы и отражает избирательное отношение к эмоциям, настроениям и переживаниям как ценностям, через призму которых воспринимается и оценивается окружающая и внутренняя действительность. И подобно тому, как феноменология, открыв фактор интенциональности, создала предпосылки для исследования национальных аспектов бытия сознания, в разных природно-культурно-исторических условиях создающего свою предметность идеального мира, так и феномен эмоционально-психологической направленности представляется нам продуктивным для исследования психологического состава духовности и психологии народа, обладающей своим устойчивым спектром переживаний и настроений, своими эмоциональными доминантами, которые определяют ее модус, ее «душевное наклонение». При всей непосредственной отзывчивости «души», в психологии народа также вырабатывается своя «эмоциональная гамма», в которой он преимущественно переживает мир, и своя структурность — та «совокупность внутренних условий, через

¹ Определенные основания для этого дает и психологическая наука. Так, в отечественной психологии было выявлено, что в центре мотивационной сферы человека находится устойчиво доминирующая система мотивов, которая обуславливает ее направленность и определенность общего нравственно-психологического облика. Наряду с нравственными воззрениями, в последние десятилетия, в связи с переоценкой значения эмоций в жизнедеятельности человека, к числу ведущих мотивов были отнесены также эмоциональные ценности. Они были осознаны как важнейший элемент психологической структуры человека, определяющий присущее ему качество эмоциональной направленности и служащий одной из главных мотивирующих сил его поведения. В трудах Б.И. Додонова, К.В. Шороховой, Д.И. Ковды, Л.И. Божович, В.Г. Агеева, Г.Л. Смирнова и др. был выработан новый взгляд на эмоции, основанный на признании их двойственной психофизиологической сущности: как оценок, регулирующих взаимодействие человеческого организма с окружающей средой, и как ценностей, удовлетворяющих потребности человека в различных типах переживаний и определяющих его склонность к разным видам деятельности. Избирательное отношение к эмоциям как ценностям («ключевым переживаниям») и лежит в основе эмоционально-психологической направленности как важного фактора целостности и определенности личности.

которые преломляются внешние воздействия»¹, что и обеспечивает целостность, устойчивость и индивидуальность психологического облика, «стиля души» народа и его культуры.

Данная совокупность устойчивых переживаний, которые как удовлетворяют потребность в эмоциональном насыщении определенного спектра, так и выполняют функцию эмоционального синтеза («структурируют восприятие, память и сознание»), образует своего рода «эмоциональную призму» взаимодействия с миром. Она функционирует в разных формах: либо как собственно «образ переживания», его «аффективный след» в эмоциональной памяти, — либо объективируясь в определенных образах.

И все же, если говорить о духовности как смысловом средоточии культуры, то, видимо, следует отметить еще один важный «фильтр» отбора для эмоциональных явлений. Его можно назвать «духовной сублимацией». Поясним сказанное примером. Анализируя драматический процесс развития русской духовности после Крещения Руси, которое, с одной стороны, означало разрыв национальной традиции, а с другой — пробуждение русского духа, Г. Флоровский так описывает образовавшееся борение «духовных и душевных установок»: особенность древнерусского духовного развития состояла отчасти в «недостаточной “одухотворенности” души, в чрезмерной “душевности”, или “поэтичности”, в духовной неоформленности душевной стихии». И поясняет: речь идет «не о недостаточности “научного” рационализма... речь идет о духовной сублимации и преобразении душевного в духовное... И путь сюда идет не от “наивности” к “сознательности”, но — от стихийной безвольности к волевой ответственности, от кружения помыслов и страстей к аскезе и собранности духа, от воображения и рассуждения к цельности духовной жизни, опыта и видения, от психического к пневматическому»².

Такой путь от «психического» как эмоционально непосредственного, душевно-стихийного, неоформленного, к «пневматическому» (от *греч.* τὸ πνεῦμα — дух) как сублимированному духом (*лат.* sublimatio — возвышение) есть путь

¹Рубинштейн С.Л. Бытие и сознание. М., 1958. С. 308.

²Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 4.

духовного преобразования как превосхождения «сырой» стихии жизненного процесса, обыденного, рядового, незначащего — посредством концентрации смысла, формирования его символической конфигурации и значения, — и тем самым переключения из области непосредственно-жизненных значений в сферу культурно-ценностных смыслов.

Данный рубеж (переход от психического к пневматическому) не случайно связывался Г. Флоровским с переходом от язычества к христианству, и здесь мы касаемся еще одного важного аспекта интересующего нас состава духовности. Деятельность души первична и всеобъемлюща — в освоении мира народом и человеком, в фило- и онтогенезе. Начальные верования у разных народов также связаны с освоением мира душой, с его одушевлением, что образует основу для ранних форм религии, надолго оставляющих свой след в духовности народа. Думается, не будет ошибкой сказать, что в язычестве дух еще поглощен душой. Здесь властвуют непосредственные стихии, и у каждой — свое божество. Дух эмансипируется на стадии развития сознания как логического — анализирующего и систематизирующего — мышления, осмысления, а не только одушевления мира. Переход к христианству и был таким этапом — переходом к целостной мироупорядочивающей концепции с единым, все порождающим центром — Богом-Творцом. Да и само разделение на тело, душу и дух впервые появилось в христианстве.

Однако «религия души» не исчезает еще долгое время, сосуществуя и определенным образом взаимодействуя с новой «религией духа», порождая внутреннее напряжение и своеобразие русской духовности. И несмотря на то, что в эпоху Киевской Руси, как пишет Б.А. Рыбаков, «происходит “смерть богов”, вытесняемых из народного сознания новыми формами христианского богословия», анализ глубины народной памяти приводит «к несколько неожиданному, но очень важному выводу: оказалось, что эволюция религиозных представлений являла собой не полную смену одних форм другими, а наслаивание нового на старое... Русская народная культура XVIII—XIX вв. традиционна, и эта традиционность уходит в языческую старину. Значительная часть народного творчества связана с язычеством. Языческая романтика придавала особую красочность русской народной

культуре... Изучение язычества — это не только углубление в первобытность, но и путь к пониманию культуры народа»¹.

Освоение мира душой составляет почву и для формирования архетипов коллективного бессознательного, которые, по определению К.Г. Юнга, представляют собой «психический остаток бесчисленных переживаний одного и того же типа»² и на основе которых развиваются различные мифы разных народов.

Деятельность души можно считать первичной и в формировании национальной духовности. Нельзя не согласиться как со многими исследователями культуры (Г. Гегель, О. Шпенглер, Н. Бердяев, В. Эрн, Г. Гачев и др.), так и с психологами в том, что ведущие, ключевые переживания (рождаемые в первую очередь восприятием и переживанием «Природины» (Г.Д. Гачев) — ее пространства, «протяженности, глубины и ландшафта») являются источником доминантных образов и идей, интуиций и рефлексий в национальной духовности. Психологи свидетельствуют о первичности эмоциональных реакций человека на мир и о том, что эмоции изначальны и в «смыслотворчестве». «Всякое чувство и всякая эмоция, — писал Л.С. Выготский, — стремятся воплотиться в известные образы, соответствующие этому чувству», эмоции обладают «как бы способностью подбирать впечатления, мысли и образы, созвучные тому настроению, которое владеет нами в данную минуту»³.

Этот «образный априоризм, что залегает под рассудочным»⁴ — логическим мышлением, имеющим более выраженную общеевропейскую форму, — больше говорит о характере и духовности народа, он изначален в структуре его духовности, в ее смыслообразовании. О. Шпенглер выразительно характеризовал особенности западной души — фаустовской, устремленной в бесконечное, которое «есть идеал, непрестанно взыскуемый западной душой в окружающем ее мире». Он полагал обусловленными этим до-

¹ Рыбаков Б.А. Язычество древних славян. М., 1994. С. 597, 606.

² Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке. М., 1992. С. 117.

³ Выготский Л.С. Воображение и творчество в детском возрасте. М., 1946. С. 10.

⁴ Гачев Г.Д. Американский Космо-Психо-Логос // Американский характер: Очерки культуры США. М., 1991. С. 169

минирующим переживанием «чистого, бесконечного пространства», как «непрестанно взыскуемого идеала», все явления культуры, от концепции числа и интонационных систем музыки до материальных объектов — «весь язык форм ее действительности, ее физиогномию». И приходил к важному выводу: «Каждая культура обнаруживает глубоко символическую и почти мистическую связь с протяженностью, с пространством, в котором и через которое она ищет самоосуществления»¹.

Философ Серебряного века И.И. Лапшин, в своих исследованиях научного и художественного творчества также уделявший большое внимание психологическим основам творческого мышления и их философской интерпретации, очень точно характеризовал присущие, например, Н.А. Римскому-Корсакову такие эмоциональные доминанты (предопределившие многое в творчестве композитора), как «созерцательный экстаз», «космическое чувство слияния с природой», «аффективное отношение к миру как к целому»². Но эти же «ключевые переживания» во многом определяют образный мир и выступают проводниками философско-художественных идей, формирующих *устойчивые эмоционально-смысловые комплексы — концепты русской культуры*.

«Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины — дали или отдаленности... Глубина представляет выражение, природу; с нее начинается «мир»... Картина души также имеет свое направление глубины, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность», — процитируем еще раз О. Шпенглера³. Поэтому не случайно, что пейзаж в русском искусстве стал выразителем масштабных философско-художественных и духовных концепций, онтологической проблематики смысла жизни и национального бытия, превратился в «наиболее философический» жанр русского искусства⁴.

Итак, впечатления души изначальны и играют большую роль в культурном смыслотворчестве, но не являются единственным источником этого процесса. Душа воспринимает,

¹ Шпенглер О. Закат Европы. С. 338, 264.

² Лапшин И.И. Художественное творчество. М., 1922. С. 328, 290, 286.

³ Шпенглер О. Закат Европы. С. 330, 482.

⁴ Асафьев Б.В. Русская живопись: Мысли и думы. Л., 1966. С. 205.

эмоционально резонирует, переживает, формирует доминирующие чувства, поставляет впечатления для раздумья и осмысления. Она связана с горизонталью: с протяженностью и длительностью, пространством и временем, с переживанием событий окружающей действительности и внутреннего мира; объемля внешнее и внутреннее пространства, душа деятельно живет во времени. Дух более живет в вечности и связан с вертикалью. Дух средоточит — отбирает и концентрирует смыслы. Его область — сфера истинного и сущностного, непреходящих истин и субстанциональных смыслов. Жизнь в духе — это всегда восхождение. В осмыслении же кардинальных вопросов бытия, заглавных для духа, значение имеет уже не только предшествующий душевный опыт, но также и слагающаяся система верований, через которую воспринимается действительность, а с определенного этапа и целостная религиозная концепция.

«Религия есть та область, в которой народ выражает свое определение того, что он считает истинным», — писал Г. Гегель¹. «Культура не может ни появиться, ни развиваться вне связи с религией», — утверждал Т. Элиот, и даже еще более определенно: «культура по сути своей — это, так сказать, воплощение религии народа». Правда, он делал существенную оговорку, которую всегда следует принимать во внимание, — о сложности народной веры и верований: «Ибо то, во что народ верит на самом деле, как показывает его образ жизни, — это... нечто гораздо большее и одновременно гораздо меньшее, чем исповедуемая им вера в ее чистом виде»². И все же догматическая суть религии для верующего человека является основополагающей.

Религия в развитых формах по определению есть область духа и высших истин — догматов и таинств, переживаемых духовно — лично, интимно и сокровенно (даже в совместном действе в храме). То, что формируется здесь, влияет на духовность в значительной степени, определяя системные представления о картине мира, о сущности и взаимосвязи человека и космоса, о природе и мироздании, равно как и о характере миропереживания и постижения сущего.

¹ Гегель Г.В. Ф. Лекции по философии истории. С. 100.

² Элиот Т.С. Избранное. Т. I-II. Религия, культура, литература. С. 85, 86, 90.

В.Н. Лосский, анализируя догматику западной и восточной церквей, приходил к выводу о «тесной связи, всегда существующей между догматом, исповедуемым Церковью, и духовными плодами, которые она порождает, ибо внутренний опыт христианина осуществляется в кругу, очерченном учением Церкви, в обрамлении догматов, формирующих его личность». И заключает: изменение догматов «порождает иную духовную жизнь»¹. Вместе с тем и перенесение одних и тех же догматов на другую национальную почву дает иные духовные результаты, порождает иной тип духовности, являясь процессом сложного взаимодействия с предшествующим опытом народа и ассимиляции².

Религия касается (и формирует) самого сокровенного в духовном существе человека, вместе с тем не замыкая его внутренний мир в самом себе, в своих психологических переживаниях, в собственном чувственном опыте. Но позволяет (и даже долженствует) ему выйти за пределы своего ограниченного земного существования в безграничный мир умопостигаемых сущностей, дает возможность в таинствах, в духе пережить их реально и тем самым утвердить трансцендентный мир как реально существующий. Поэтому Священное Писание и предание, усвоенные и ассимилированные народом, укоренившиеся в его духе и культуре, во многом насыщают «предметно-смысловую реальность» его сознания и смысловое пространство его культуры сакральными прообразами, моделями, мифами и идеалами,

¹Лосский В.Н. Очерк мистического богословия Восточной Церкви // Мистическое богословие. Киев, 1991. С. 106, 107.

²Нельзя не согласиться с Г.Д. Гачевым, когда он пишет, что хотя мировых религий немного, «однако у каждого народа они наслаивались на какой-то особый комплекс жизненных и духовных ценностей» (Гачев Г.Д. Национальные образы мира. М., 1988). Примером здесь может служить перенесение византийского православия на русскую почву, но образование на ней, в соединении с иной душевно-духовной стихией, другого типа духовности, что убедительно раскрыто в работах С.С. Аверинцева (Аверинцев С.С. Византизм и Русь: два типа духовности // Новый мир. 1988) и В.Н. Топорова (Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. I.). Г. Флоровский объясняет драматизм такого столкновения молчанием русской словесности после Крещения: «это был подлинный кризис культуры, кризис византийской культуры в русском духе» (Флоровский Г.В. Пути русского богословия. С. 2).

представлениями об истинном и сущем, нравственными заповедями, образами святости. Ибо для духовности народа имеют значение как само Священное Писание, общие религиозные догматы и общий религиозный опыт, так и личный духовно-мистический опыт его великих святых — религиозных гениев, духовные подвиги которых имеют онтологическое значение и оказывают глубокое воздействие на духовность народа и всю его культуру¹. Тем самым можно сделать вывод о том, что духовность народа, имея различные этапы своего становления и развития, окончательно кристаллизуется и достигает своей зрелости на этапе религиозного самоопределения народа, становления его логически (онтологически) мироупорядочивающего сознания, обретения им целостной картины мира, мироосмысливающей концепции.

Итак, своеобразие духовности народа исторически формируется и находит выражение в присущих ему «направленности духа» (К.Г. Юнг) и «стиле души» (О. Шпенглер), в синтезе духовных и душевных смысловых образований — в идеях, образах, мифах, символах, но также и в переживаниях, настроениях и интуициях, обладающих своей качественной характерностью, доминантностью, имеющих для него значение ценности, в особенностях его мышления и психологии. Думается, однако, что состав и образ духовности был бы неполным, если оставить без внимания те еще более трудноопределимые реальности, которые имеют внементальную природу, но вместе с тем обуславливают сам характер мышления и чувствований, побуждений и действований. Это — собственно *интенциональность*, характер устремлений, их тонус, их насыщенность и интенсивность — или расслабленность и вялость. То, что относится к области собственно энергетики, что можно назвать энергетически-волевым тонусом и направленностью воли. Данное качество хорошо чувствова-

¹Философскую интерпретацию духовного подвижничества, его онтологической сущности, дает С.С. Хоружий: «Подвиг уникален... Реализуемое же остается всеобщим. Подвиг не для всех, но он — обо всех; не для каждого, но — о каждом... Он даже в определенном смысле за всех и каждого»; в нем «антропология нераздельно сопряжена с онтологией, и обе предполагают для человека и здешнего бытия открытую возможность трансцензуса, превосхождение своей наличной, «ветхой» природы» // *Хоружий С.С. Синергия: Проблемы аскетики и мистики православия*. М., 1995. С. 79, 77, 44.

ли древние греки, определив его понятием «тонос», что значит — напряжение, сила, мощь, энергия; у стоиков — интенсивность космического духа (пневмы), имеющая разные степени. Оно присуще и национальному образу мышления, и образу чувствования, и деятельности духа народа, и деятельности его души, и потому в структуре духовности как отдельного человека, так и народа это качество играет важную роль и имеет не меньшее значение, чем собственно «предметность» сознания и психологии.

Данный энергетически-волевой фактор очень существенен в мышлении, что было предметом пристального внимания и анализа М.К. Мамардашвили. Философ неоднократно утверждал, что всякий действительно исполненный акт мысли можно рассматривать как событие. «Событие, отличное от своего же собственного содержания. Помимо того, что мысль утверждает какое-то содержание, сам факт утверждения и видение этого содержания есть событие», которое, чтобы мысль состоялась, должно «заполниться живым актом, живым напряженным, волевым состоянием». «Чтобы мысль была, должна быть воля, чтобы была мысль. Это, кстати, и называется чистой мыслью», — писал философ. В ходе интенсивных рассуждений М.К. Мамардашвили постоянно отделял «состояние мысли» как живой творческий, волевой акт от понятия, в котором оно «опредмечивается», но не содержится. В этом и проявляется собственно интенциональность как направленность и интенсивность воли в процессе мышления, в самом способе осуществления мышления в событии «состояния мысли». Определяя мысль как «живую, внementsальную реальность души» и указывая на содержание в мысли «некоторых целостностей, обладающих самодеятельностью, своей размеренностью, не совпадающих с модулем рационального действия и уходящих в какие-то глубины, объемы», М.К. Мамардашвили делает вывод: «Вся беда в том, что локализовать духовность практически невозможно», и «проблема состоит в том, что понятия вообще как таковые не содержат аналитически в самих себе состояний мысли. Состояние мысли всегда есть некоторый дополнительный живой акт, случающийся со значением понятий», и живое «лишь дает о себе знать своим присутствием»¹. Думается, что,

¹ Мамардашвили М.К. Как я понимаю философию. С. 144, 102, 103, 144.

рассуждая о внепонятийных структурах в мышлении, философ указывает в числе прочего не только и не столько на его «эмоциональное обеспечение» как целостного психического процесса, сколько на смысловую значимость самого устремления к мысли и воли к ее осуществлению, способа «добывания» мысли, напряжения ее поиска и становления, воли к рождению мысли из неоформленной мыслительной стихии, предчувствий и предощущений.

Не менее значим этот «дополнительный живой акт» и в сфере собственно чувствования, интенсивность (тонос, напряжение) которых обуславливает сам характер жизнедеятельности и всех ее процессов. Он также связан, с одной стороны, с функционированием эмоций, которые находятся в сложных взаимоотношениях со всеми психическими процессами; в данном случае — с той их функцией, которая состоит в общей, «генерализированной и относительно устойчивой во времени установке на тот или иной функционально-энергетический уровень жизнедеятельности»¹ — активный или пассивный, радостный или тревожный, спокойный или максимально мобилизованный. С другой стороны, психологи считают такую «энергетическую установку» определяющей в характере: «Эмоции имеют существенное отношение как к возникновению определенности человека в характере, так и к энергии, при помощи которой он осуществляет свои цели и проявляет себя на практике»².

Связь воли с характером очевидна. Характер и выражается во многом в качестве и интенсивности воли, в ее направленности на достижение результатов. Воля (или безволие) в мышлении, чувстве, действии определяет способ осуществления деятельности и управления энергетическим потенциалом, равно как она же в немалой степени определяет склонность к тем или иным видам деятельности. В результате воля связана со всей жизнедеятельностью и находится в ней выражение, вместе с тем не «опредмечиваясь» в самих понятиях, чувствах и результатах деятельности. Это и позволяет выделить волю как одну из составляющих ду-

¹ Агеев В. Г. Мотивация поведения и формирование личности. М, 1977. С. 124.

² Шингаров Г. Х. Место эмоций в структуре личности // Проблемы личности. М., 1969. С. 447.

ховности, наряду с духом и душой, а ее интенциональность также считать одним из характерных свойств национальной духовности, обуславливающих ее качественную определенность. Воля тоже вырабатывается у народа веками в борьбе со стихиями природы, суровым (или расслабляющим) климатом, с иноземными захватчиками, в овладении пространством и протяженностью, в преодолении массы препятствий, в сопротивлении среде, влияниям и обстоятельствам и под воздействием множества других условий, в которых протекает жизнь народа на его земле.

Представление о воле в ее национальной характеристике в составе духовности, помимо сказанного ранее, дают также национальные герои (в том числе святые) и типы их подвигов, где важен не только результат, но и само волевое устремление, которое представляет ценность для народа и человечества. Ибо чтобы был осуществлен подвиг, нужна воля к подвигу, и эта воля имеет свой характер, направленность и энергетический тонус.

* * *

Подведем итоги. Духовность как порождающий центр культуры, ее невидимая «корневая система» есть функционирующее в культуре в трансцендентально-личностной форме идеальное смысловое пространство, образуемое совокупной (синергичной и раздельной) деятельностью «мыслящего духа» народа, его «чувствующей души» и его «волящего характера», которые своей общечеловеческой сущью и национально-своеобразной характерностью создают как предметно-смысловую определенность мира идеалов и символов, мифов и образов, так и особый, присущий народу (его науке, религии, политике, искусству и культуре в целом, человеческому общению и мировосприятию) модус одухотворения, включающий в себя некую «внементальную реальность», уходящую в какие-то «таинственные глубины и объемы». Помимо этого, духовность народа обнаруживает свое своеобразие и в характерной доминантности какого-либо из выделенных трех смыслообразующих начал.

Отметим также, что пространство национальной культуры не только духовно целостно, при всей динамике исторических процессов, но и внутренне разнообразно и состоит из разных региональных культур, их текстов, «локальных семантик» и «диалектов памяти» (Ю.М. Лотман). Тем более

это относится к многонациональным культурам с разнообразным этническим составом (какой является российская культура), в которых в процессе долгой совместной истории взаимодействуют, ассимилируются, но и сохраняют свою национальную идентичность культуры разных народов. Однако эта проблематика, имеющая специальный характер, выходит за рамки задач настоящей работы, и мы ее касаться не будем¹.

Исторически развивающееся пространство идеального в национальной культуре имеет «свой» предметно-смысловой состав, в котором наряду с общечеловеческими ценностями, существующими в национальной форме, есть и присущие только данной культуре мифы и символы. В нем есть сквозные, устойчивые идеи и образы, питающие культуру, проходящие через века, сохраняющие свою актуальность и порождающую смысловую силу на разных этапах исторического развития, но есть и преходящие, рожденные временем и умирающие вместе с ним. В свою очередь, константы национальной духовности, сохраняя свое «чувственно-смысловое ядро» (М. Мерло-Понти), могут иметь разную интерпретацию в диалогических контекстах разных эпох, наполняясь смысловыми обертонами нового времени. Их жизнь в культуре подтверждает мысль М.М. Бахтина, высказанную им по отношению к историческому бытию великих произведений искусства, и она тоже «кажется парадоксом»: «Жизнь великих произведений в будущих, далеких от них эпохах... кажется парадоксом. В процессе своей посмертной жизни они обогащаются новыми значениями, новыми смыслами; эти произведения как бы перерастают то, чем они были в эпоху своего создания». Бахтин развивает эту идею на примере Шекспира, который «вырос» в историческом времени за счет того, «что действительно было и есть в его произведениях, но что ни он сам, ни его современники не могли осознанно воспринять и оценить в контексте культуры своей эпохи», и формулирует вывод: *«Смысловые явления могут существовать в скрытом виде, потенциально и раскрываться только в благоприятных*

¹Эта проблематика подробно исследована в монографии В.Р. Дулат-Алеева «Текст национальной культуры: Новоевропейская традиция в татарской музыке» (Казань, 1999).

для этого раскрытия смысловых культурных контекстах последующих эпох»¹.

Иначе говоря, их ценность может быть актуальной, то есть открыто выраженной и активно обращающейся в контексте, но может быть и потенциальной, то есть существующей скрыто, как бы «покоящейся» в культуре, независимо от актуального функционирования в текущей исторической жизни. Однако даже в эпохи максимально удаленные (и даже насильственно отрезанные) от корней национальной культуры и основ ее духовности, последние сохраняются в генетической памяти народа и в глубинах его духа, чтобы возродиться вновь при благоприятных для этого условиях. Равно как даже в эпохи ограниченного атеистической идеологией бытия осуществляются прорывы в «последние» духовные глубины, постигающие бытие национальной духовности во взаимодействии с новым временем и его катаклизмами, с меняющимся образом мира и человека. — Магистраль развития «идет через гениев». Именно они, касаясь в творческом самопревосхождении «миров иных», дают наиболее мощное выражение духовности народа и сами творят ее, определяют ее глубину, масштабность, смысловой состав. Безусловно, подтверждает сказанное и творчество великих русских композиторов, о которых пойдет речь в этой книге. Каждому из них надлежало выразить духовные основы отечественной культуры в том масштабе, который был им дан и который они передали последующим поколениям.

Предметно-смысловая реальность мира идеального обретает жизнь в символических формах, которыми исполнена культура. Символ есть ключ, открывающий ворота мира сверхчувственного, есть форма бытия духовного, его язык, инструмент общения с идеальным и его функционирования в культуре². Не углубляясь в теорию символа, которая столь же многогранна, как и теория культуры, укажем лишь на его (явления и термина) древнейшее происхождение, обусловленное потребностями исторически развивающегося человеческого сознания и познания, сразу же свидетельствующее о

¹Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. С. 350, 351.

²См.: Кассирер Эрнст. Философия символических форм. Т. 1. Язык. Т. 2. Мифологическое мышление. М.; СПб.: Университетская книга, 2001.

его собственной, творчески активной жизни и о становлении сферы идеального. Ибо сутью символа является то, что можно назвать смысловым трансцензусом, а именно — выход за пределы чувственно воспринимаемого изображения, знака в иную смысловую реальность, в осваиваемую сознанием, интуицией и переживаемую душой идеальную действительность, и одновременно — ее оформление и созидание.

Характерно, что уже первые научные дефиниции определяют символ как знак — знак иного, не явленного в чувственном восприятии и опыте, свидетельствующий «об иной, высшей истине, недоступной другому образу познания»¹. Символ этимологически (*греч.* τὸ σύμβολον) значит посредник, знак и связь. Συμβάλλειν — значит соединять, разделяя, связывать. «Символ и символизация предпо-

¹ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995. С. 274. Напомним размышления И. Канта на тему выражения духовного в «Критике способности суждения»: «О некоторых произведениях... говорят, что они лишены духовности, хотя с точки зрения вкуса в них нет ничего, вызывающего возражения. Стихотворение может быть очень милым и элегантным, но дух в нем отсутствует. Рассказ — точен и правилен, но лишенным духовности. Торжественная речь — основательной и вместе с тем изящной, но лишенной духовности. Разговор — часто достаточно занимателен, но дух в нем отсутствует, даже о женщине говорят: она красива, разговорчива и благопристойна, но в ней отсутствует дух. Что же здесь понимают под духом?.. Дух в эстетическом смысле — это оживляющий принцип в душе. То... что целесообразно приводит душевные способности в движение, то есть в такую игру, которая сама себя поддерживает.., способность изображения представлений воображения, которые заставляют напряженно думать без того, чтобы им могла быть адекватной какая-либо определенная мысль, то есть понятие; поэтому язык не может полностью выразить и сделать понятным это представление». Дух, по Канту, есть способность «выразить неизреченное в состоянии души при известном представлении и сделать его вообще сообщаемым... чтобы вызванная этим душевная настроенность могла быть как сопутствующая понятию сообщена другим».

По мнению Канта, есть идеи, не выразимые понятием и не постигаемые рассудком, но существующие как внутренние созерцания. Именно эти внутренние духовные созерцания, не адекватные никакому понятию, сообщают произведению искусства качества духовности, позволяют «примыслить к понятию много неизреченного, чувство этого неизреченного оживляет познавательную способность и связывает дух с языком как просто буквой» (*Кант И.* Критика способности суждения. М., 1994. С. 187-192).

лагают существование двух миров, двух порядков бытия, — писал Н.А. Бердяев в «Философии свободного духа». — Символ не может иметь места, если существует лишь один мир, один порядок бытия. Символ говорит о том, что смысл одного мира лежит в другом мире, что из другого мира подается знак о смысле. (...) Символ есть мост между двумя мирами. Символ говорит не только о том, что существует иной мир, что бытие не замкнуто в нашем мире, но и о том, что возможна связь между двумя мирами, соединение одного мира с другим, что эти миры не разобщены окончательно. Символ и разграничивает два мира, и связывает их»¹.

Как бы ни понимать природу этого идеального мира, который мы полагаем смысловым порождающим центром культуры, — как божественную или человеческую по происхождению, — но значение его в жизнедеятельности культуры и человека от этого не изменится: осмысливать, одухотворять человеческое существование и культурное бытие, сообщать им смысловую перспективу, которая всегда выше наличных сил человека и совершеннее наличного порядка вещей и тем побуждает к развитию, совершенствованию, самопревосхождению. Именно ориентация на такие идеальные образы — символы, которые всегда выходят за пределы конечных и реализуемых в данное время целей и потребностей и возвышают над эмпирическим порядком событий и вещей, сообщает способность к трансцендированию, составляет суть человеческой экзистенции, бытия народа и развития его культуры². Если лишить культуру и человека этого «мира смыслов» — пространства идеала, высших истин, духовных и одухотворяющих символов и самого идеального образа человека (а космология, онтология и

¹ Бердяев Н.А. Философия свободного духа. М., 1994. С. 50.

² «Человек есть не только земное... существо, не только природное, но сверхприродное, духовное существо, точка пересечения двух миров... Дух и духовная жизнь имманентны, а не трансцендентны человеку... Доказать существование смысла мировой истории нельзя, его нельзя разумно вывести из рассмотрения природного мира... Обнаружить смысл можно, лишь пережив его в духовном опыте, лишь обратившись к духовному миру. Смысл доказывается лишь жизнью, исполненной смысла, он показывается сознанием, обращенным к миру смысла, сознанием символическим, означенным, связывающим, означающим» (Там же. С. 50, 51).

антропология в культуре и картине мира всегда связаны, поскольку имеют общие системные основания), то тогда исчезнет не только осмысливающая перспектива, но и сам смысл человеческого пребывания в мире «здесь и сейчас». Об этом много рассуждали мыслители разных времен и народов¹.

Одно из самых сильных и ярких свидетельств разрушения духовности народа с утратой национальной — исторической и религиозной — символики оставил К.Г. Юнг, создатель учения о вненациональном, всечеловеческом коллективном бессознательном. Разрабатывая учение об архетипах как универсальных образованиях человеческой психики, Юнг придавал большое значение образуемым на основе архетипов национальным образам-символам, сформированным в ходе истории данного народа и играющим решающую роль в его духовности. «Царствующая ныне ужасающая духовная нищета превратила оставленное отцами духовное наследство в дом с рухнувшими стенами, в который ворвались все ветры и невзгоды мира... Тот, кто лишился исторических символов... оказывается сегодня в тяжелом положении... Вакуум заполняется абсурдными политическими и социальными идеями, отличительным признаком которых является духовная опустошенность», — так он характеризовал современную ему европейскую действительность², но столь же актуально это звучит и сейчас. «Можем ли мы облечься, как в новое платье, в готовые символы, выросшие на азиатской экзотической почве, пропитанные чужой кровью, воспетые на чужих языках, вскормленные чужими культами, развивавшиеся по ходу

¹ «Народы, как и отдельный человек, должны иметь тот источник вдохновения, который творчески орошает и оплодотворяет их жизнь и подымает их на высшую плоскость сравнительно с их природными данными, творчески расширяя их жизненные горизонты. Эти духовные начала есть самое ценное достояние в жизни народа; они его, и вместе с тем выше его, ибо они — те идеалы, согласно которым он стремится жить, и тот духовный масштаб, та духовная мерка, согласно которым он оценивает себя и свои действия и достижения... Отрежьте эти корни духовной жизни, и нечем будет народу дышать духовно — задохнется в сутолоке повседневной жизни и ее страстей» (Арсеньев Н.С. Духовные силы в жизни народа // Русские философы: конец XIX—середина XX вв.: Антология. М. 1993. С. 33-34).

² Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 105, 106.

чужой истории?.. Мне кажется, что лучше уж признаться в собственной духовной нищете и утрате символов, чем претендовать на владение богатствами, законными наследниками которых мы ни в коем случае не являемся... Когда улетучивается принадлежащее нам по праву родства наследство, тогда мы можем сказать вместе с Гераклитом, что наш дух спускается со своих огненных высот... а интеллект с его люциферовской гордыней овладевает престолом духа. Отеческую власть над душой может себе позволить дух, но никак не земнорожденный интеллект, являющийся мечом или молотом в руках человека, но не творцом его духовного мира, отцом души... Избравший себе в удел духовную бедность... вступает на путь, ведущий к водам. Вода — это не прием метафорической речи, но жизненный символ пребывающей во тьме души»¹. Что ж, вверх устремлен только дух, имеющий глубокую и сильную корневую систему, и по этой вертикали он возносит за собой все существо человека, давая ему возможность пережить иной — идеальный, истинный — порядок бытия, «нечто духовное, невидимое и невыразимое» — как существующее реально. Пережитое же, как писал О. Шпенглер, «есть свершившееся, есть история», а «все познанное... вневременно»².

* * *

И последнее. Символические формы духовности запечатлеваются в текстах культуры, в разных ее языках (в первую очередь, в искусстве), и остаются в памяти культуры, имея разные формы существования и трансляции. Память культуры, обладая накопительным «панхронным» характером, обеспечивается наличием «своего» набора константных культурных текстов, в которых наиболее полно и сущностно выражены присущие ей особенности, ее «география», история, духовность. То уходя в забвение, то актуализируясь, **тексты национальной культуры** в своем диахроническом развитии не только сохраняют ее целостность, но и служат рождению новых текстов, выступают **порождающими моделями** в культуре нового времени. Тем самым память культуры является не бесстрастным хранилищем, а представляет собой часть ее «текстообразующего механизма» (Ю.М. Лотман).

¹ Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991. С. 106, 126, 108.

² Шпенглер О. Закат Европы. С.250.

Пассивным хранилищем может быть лишь текст, изъятый из контекста, всегда равный самому себе, тогда как текст в развивающемся контексте — это «работающий механизм, постоянно воссоздающий себя в меняющемся облике и генерирующий новую информацию». И потому нет парадокса в том, что «новые тексты создаются не только в настоящем срезе культуры, но и в ее прошлом»¹, иначе говоря, — в прошедшем как пребывающем в настоящем и связывающим нас с будущим.

Среди константных текстов русской культуры, запечатлевших устойчивые идеи и переживания, важное место занимают сформированные в ней структурно-смысловые модели, через которые истолковывается отечественная история. Выраженные в русской философии, литературе, поэзии и других видах искусства, они нашли свое воплощение и в отечественной музыке, в том числе — в русской опере, и в первую очередь в тех ее образцах, которые сами стали национальными культурными текстами (как «Китеж», «Борис Годунов», «Хованщина»). Некоторые из них будут рассмотрены в дальнейшем.

В процессе их анализа, при погружении в «глубинные структуры» их интонационной драматургии как сложно организованного текста, как правило, обнаруживается наличие такой порождающей структурно-смысловой модели, которая обеспечивает концептуализацию воплощаемых исторических событий и образов, их масштабное историософское осмысление. Это мы и надеемся раскрыть в ходе дальнейшего исследования — в заданном смысловом пространстве.

1.2. На пути к историософии: Принципы концептуализации истории

Историософия в русской опере — тема объемная, и мы посвятим ей лишь несколько избранных очерков. Но в них будут рассмотрены крупнейшие произведения выдающихся отечественных композиторов, которые в данной теме являются ключевыми и представляют масштабные историософские оперные концепции. Подобный выбор представляется закономерным, поскольку наиболее значимым для иссле-

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб., 2010. С. 675, 676.

дования всегда является тот текст, в котором избранная проблематика получила полное, всестороннее воплощение и была выражена в совершенной художественной форме, сделавшей этот текст классическим. В аспекте нашей главной темы — культуры как духовной целостности — особым значением обладает и тот факт, что при постижении эти оперы со всей очевидностью обнаруживают свою внутреннюю взаимосвязь как явления одной культуры, единство в интерпретации важнейших событий отечественной истории, а нередко и взаимное влияние.

Таковыми произведениями, безусловно, являются «Хованщина» и «Китеж», в которых осуществился мощный синтез проблематики не только их эпох (с почти четвертьвековой дистанцией в стремительно развивающемся историческом времени в России), но и в целом русской культуры. В каждой из них выразилось «предельное смысловое содержание» времени их создания и одновременно — всеобъемлющее, уникальное по глубине постижения и силе художественного воздействия воплощение ключевых периодов русской истории с их «модельной» историософской проблематикой: в «Китеже» — исторической катастрофы ордынского нашествия и Ига, в «Хованщине» — национальной катастрофы Раскола. «Мертвые души» представляют целостную модель «русской картины мира» и историософии в их жизни в памяти культуры всегда, даже в советское время. Историософия составляет значительный пласт концепции и в «Царской невесте», но в данной книге мы изберем другой ракурс ее рассмотрения.

* * *

Оперы на исторические сюжеты существовали всегда, с возникновения жанра. Путем проникновения истории в оперу на начальном этапе ее развития (и, конечно, в дальнейшем) становились сюжеты из древнегреческого эпоса и драмы (трагедии и комедии древнегреческих авторов, в свою очередь основанных на мифологических сюжетах). Но это — мифологизированная история и ее мифологизированные герои. Конечно, среди опер Монтеверди («Коронация Поппеи»), Генделя («Ксеркс», «Юлий Цезарь», «Муций Сцевола», «Александр», «Береника» и др.) и других композиторов XVII–XVIII веков есть произведения, вдохновленные историческими сюжетами и базирующиеся на исторических трудах Геродота, Тацита, Плутарха, Светония, Тита Ливия и других авторов. Но, как известно, не история является в них

предметом интереса: то, что разыгрывается на сцене, «имеет отдаленное родство с историческим знанием, и это подход осознанный»¹. Реальная история входит в художественное сознание и творчество достаточно поздно, в XIX веке, и поначалу (довольно долго, нередко и до сих пор) ее события использовались как условия развития и фон для драмы героев. Иногда проникая «в кадр», они большей частью имели «закадровое» участие в сюжете и значение в мотивировке событий основного действия. Конечно, способы представления больших народных масс и исторических событий у разных композиторов были различными — достаточно сопоставить «Вильгельма Телля» Дж. Россини, «Набукко» Дж. Верди или «Гугенотов» Дж. Мейербера. Вместе с тем это различия внутри одного принципа подхода к истории, понимания ее роли в сюжете и ее художественной трактовки в драматургии музыкально-театральных сочинений.

Ситуация радикально меняется во второй половине XIX столетия, не случайно названного «золотым веком» истории, когда проблематика истории выходит в центр научных исследований в Европе и России (а вместе с тем и в художественное творчество) и, не теряя базовых основ исторических исследований (источниковедение, фактография и др.), соединяется с философской мыслью, рождая новое направление — философию истории. «Теперь философия стала необходимым пособием для истории, она дала ей направление к всеобщему, усилила ее средства и обогатила ее идеями, которые из самой истории не могли скоро развиваться», — писал основатель этого направления в России Т.Н. Грановский². Он же первым в русской академической исторической науке определил различие предметных областей обоих направлений, придав философии истории значение общего мировоззрения и методологии науки³. Далее труды по философии истории возникают постоянно, составляя самостоятельно развивающуюся область исследований («Философия истории — вот высший предмет нашего времени» — писал Н.П. Огарев А.И. Герцену летом 1883 года), равно как и обе отрасли (классической истории

¹ Леопольд Силке. Оперы Генделя. — М.: Аграф, 2014. С. 88.

² Лекции Т.Н. Грановского по истории средневековья. М., 1961. С. 42.

³ См.: Новикова Л.И., Сиземская И.Н. Русская философия истории. М., 1997. С. 147-152.

и философии истории) взаимодействуют в рамках отдельных исторических исследований (таковы по сути труды всех крупных отечественных историков второй половины XIX—начала XX века: С.М. Соловьева, Н.И. Костомарова, К.Д. Кавелина, В.О. Ключевского и др.). Одновременно возникает и понятие историософии, имеющее собственный смысловой оттенок — метаисторического, религиозно-духовного осмысления исторических событий, и это направление философии истории нашло выражение как в истоках, так и в наиболее ярких проявлениях ее на русской почве. Соответственно сюда же направляется и творчество крупнейших художников этого времени — писателей, поэтов, живописцев, композиторов, среди которых проблемы истории в XIX веке заняли значительное место в операх М.И. Глинки, А.Н. Серова, А.П. Бородина, П.И. Чайковского, но особенно — у М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова.

Сказанное, конечно, не значит, что историософия — не как отдельная наука, а как характер мышления о мире в целом, о своей истории и государственности, наконец, как философское помышление об историческом процессе, не была представлена в русской культуре раньше и начала развиваться только с этого момента, — нет, ее история практически равна самой исторической русской мысли. Речь идет лишь о развитии светской академической науки в обозначенном научном контексте, поставившем проблемы философии истории в центр общественных интересов и придавшем им широкий резонанс — в соответствии с теми главными вопросами, которые встали с особой остротой в пореформенной России на пути к приближающейся и последовавшей вскоре ее глобальной исторической катастрофе. Это «вечные» вопросы русской историософии: «Кто мы? Куда идем? В чем смысл истории? Россия в кругу народов, между Европой и Азией?», — вопросы российской истории, предпосланные и заданные ее географией, ее «ключевыми» событиями и другими факторами (А.С. Пушкин, например, выделял главными среди них «климат, веру и образ правления»), и примеров их обсуждения в философии и искусстве того времени множество, достаточно вспомнить хотя бы только Н.Я. Данилевского, К.Н. Леонтьева, Н.К. Михайловского, В.С. Соловьева, Н.А. Бердяева, В.Ф. Эрн, А. Блока, А. Белого и других представителей отечественной культуры середины XIX — начала XX века.

Феномен русской исторической (историософской) оперы, и в первую очередь Мусоргского и Римского-Корсакова, полностью совпал с этой эпохой, с кардинальными по своему значению научными и духовными исканиями времени. Он был рожден всем контекстом эпохи, и оба композитора выступили со своим словом в глобальном диалоге крупнейших русских мыслителей по проблемам отечественной истории — ее смысла, исторического пути и судьбы России — в стремлении понять судьбоносные рубежи отечественной истории и провиденциальный характер ее крупнейших катастрофических событий.

Подробно эти вопросы по отношению к Мусоргскому изучены в фундаментальном исследовании Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной «Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского» (М., 2011), где обстоятельно проанализировано огромное количество литературы по данной теме и высказаны важные результаты собственных поисков, анализов и размышлений (глава II посвящена специальному исследованию темы «Композитор в кругу историков»). Еще до того она обсуждалась практически во всех монографиях о Мусоргском (Э.Л. Фрид, Г.Л. Головинского и М.Д. Сабининой, Е.А. Ручьевской и др.), в развернутой статье М.П. Рахмановой «Мусоргский и его время», во множестве работ других авторов¹. И, казалось бы, нет никакой необходимости вновь обращаться к многократно исследованному и «закрытому» вопросу, теме, проблематике. Но, опираясь на результаты этих исследований (и адресуя к ним желающих подробно ознакомиться с темой), мы обратимся к другой стороне вопроса и сосредоточим свое внимание на том ракурсе историософской проблематики, который задан начальным разделом нашего исследования и который в процессе анализа интонационной драматургии и концепций избранных шедевров отечественной оперы обнаруживается как глубинная основа их плана содержания и плана выра-

¹ *Левашев Е.М., Тетерина Н.И.* Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М.: Памятники исторической мысли, 2011. А также: *Фрид Э.Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» М.П. Мусоргского. Л.: Музыка, 1974; *Рахманова М.П.* Мусоргский и его время // Советская музыка. 1980. № 9, 10; *Головинский Г.Л., Сабинина М.Д.* М.П. Мусоргский. М.: Музыка, 1998; *Ручьевская Е.А.* «Хованщина» М.П. Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005 и др.

жения. В ходе анализов, погружаясь в их текст, мы обнаруживаем в нем те философско-религиозно-духовные модели, структуры, представления, мифы и символы, которые составляют фундаментальные основания духовной целостности русской культуры, проходят сквозь века и сохраняют свое значение на всех этапах развития отечественного искусства, включая советский. Особенно же глубоко и масштабно они были выражены в классическую эпоху русской музыки, и наиболее ярко — на ее завершающем и синтезирующем этапе, в котором осуществился высокий взлет духовной и художественной культуры России последней трети XIX столетия и ее блистательного Серебряного века — накануне ее поистине апокалиптической катастрофы.

Мы обратимся вглубь веков, к начальному этапу становления, поскольку выясняется, что и сама «практическая историософия» как концептуальное мышление об историческом процессе, и ее главные принципы и приемы, которые мы обнаруживаем в анализируемом художественном материале на позднейших этапах, сложились именно там и тогда, в полном соответствии с формированием новой русской духовности после Крещения Руси. Не случайно все историки отечественной философии в дальнейшем отмечают как характерную специфическую особенность русской мысли, отразившую нечто существенное в национальной картине мира и мышления о нем, — ее историософское наклонение («Русская философская мысль *сплошь историософична*, она постоянно обращена к вопросам о смысле истории, конце истории...»¹) и ее связь с духовными основами, в которых она укоренена.

¹ Зеньковский В.В. История русской философии. Т. I. Ч. 1. Л.: Эго, 1991. С. 16. Там же: «Если уже нужно давать какие-либо общие характеристики русской философии, — что само по себе никогда не может претендовать на точность и полноту, — то (...) ярче всего это обнаруживается в чрезвычайном, решающем внимании к проблемам *историософии*. Русская мысль *сплошь историософична*, она постоянно обращена к вопросам о «смысле» истории, конце истории и т. п. Эсхатологические концепции XVI-го века перекликаются с утопиями XIX-го века, с историософскими размышлениями самых различных мыслителей. Это исключительное, можно сказать, чрезмерное внимание к философии истории, конечно, не случайно и, очевидно, коренится в тех духовных установках, которые исходят от русского прошлого, от общенациональных особенностей «русской души»» (с. 16-17).

Как известно, с принятием христианства Древняя Русь обрела не только новую веру, но и свою историю «от начала времен» — историю нового христианского народа, наследника и продолжателя библейской священной истории. Взгляд новых христиан на себя приобрел историческую глубину, уходящую на тысячелетия назад, и «обратную временную перспективу». И это, быть может, было одним из самых радикальных новшеств и самых сильных потрясений в изменившейся духовно-интеллектуальной действительности Руси. Возможно даже, потрясение было столь велико, что именно история становится преимущественным интересом христианизированного народа, а сакральная история Священного Писания — призмой восприятия и оценки реально происходящих на русской земле событий. Ближайшее следствие — летопись формируется как основной жанр древнерусской письменности и начинает строиться по образцу Библии, включая в себя разные повествования, исторические документы, жития святых и др., словно продолжая наследуемую историю, и дух историзма пронизывает всю древнерусскую культуру. Об этом свидетельствуют уже первые письменные источники — памятники древнерусской литературы, дошедшие до нас от XI — начала XII веков («Повесть временных лет», «Слово о законе и благодати», «Сказание о Борисе и Глебе» и другие), а также, что немаловажно для нашей темы, — последовательность и содержание установленного богослужения.

Ибо как древнерусский человек знакомился с Библией, если она была переведена на церковнославянский язык значительно позднее (хотя на этот счет все еще существуют разные точки зрения)? Естественно, что в первую очередь все слои народа, приобщенные к церкви, знакомились со Священным Писанием во время богослужения. Это прежде всего относилось к Ветхому Завету, поскольку Новый Завет был представлен в культуре более широко — как в богослужебных книгах, так и в «четьих». Тексты же Ветхого Завета (за исключением Псалтыри) и изложенная в них история богоизбранного народа поначалу были известны лишь из церковных служб. Его разделы, читавшиеся в церкви, имели название «паремий» и объединялись в книгу «Паремейник». Как пишет исследователь этих книг Б.А. Успенский, «паре-

мы — это единственный вид чтений (кроме Псалтыри), последовательно (а не в виде цитат) воспроизводящий ветхозаветные библейские тексты; тем самым Паремейник может непосредственно ассоциироваться с Ветхим Заветом», он и есть «Ветхий Завет в его богослужебной версии, собрание текстов Ветхого Завета, вошедших в церковную службу»¹. На Руси Паремейники как отдельные книги просуществовали до XVII в., после чего вышли из употребления.

Но вот что интересно. Наряду с библейскими текстами они содержат также небиблейские чтения о первых русских святых Борисе и Глебе, в результате чего в корпус библейских книг весьма неожиданно оказываются включенными тексты о вполне конкретных событиях русской истории, рассказ о которых также предварялся заголовком «От Бытия чтение», что должно было указывать на ассоциацию с книгой Бытия. Задавшись вопросом, каким образом рассказ о русских князьях мог попасть в корпус библейских текстов, ученый в ходе исследования сформулировал вывод о специфике восприятия истории в средневековой Руси — «о непосредственном соотнесении (и даже отождествлении) излагаемых здесь событий с повествованием книги Бытия. Рассказ о Борисе и Глебе (т. е. об убийстве Святополком своих братьев) читался во время богослужения *вместо* рассказа о Каине и Авеле — он воспринимался, видимо, как *один и тот же* рассказ, как его конкретная (местная) реализация; иначе говоря, история Бориса и Глеба воспринималась **как библейское повествование в переводе на язык русской истории** — на конкретный язык русских реалий»² (курсив здесь и далее мой. — Л.С.). Глава II книги Б.А. Успенского так и называется: «Отождествление истории Бориса и Глеба с библейским повествованием о Каине и Авеле».

При этом и Святополк именовался «вторым Каином». Более того, «наряду с библейскими персонажами (такими, как Авель, Каин, Ламех, Авимелех, Геден, Авраам, Сара, Аарон, Лот, Антиох, Енох) и топонимами (Иерусалим, Содом, Дан), здесь упоминаются русские князья (Борис и Глеб, Святополк, Ярослав, Владимир), русские города (Киев, Новгород,

¹Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 6.

²Там же. С. 22.

Смоленск) и реки (Альта и Днепр), упоминаются новгородцы, варяги, печенеги, венгры (угры)... конкретное указание на место («поле Лытское», т. е. долина реки Альты) и на время действия (пятница на восходе солнца)». И этот рассказ «попеременно перемежается с повествованием о библейских событиях — о том, и о другом рассказывается одновременно»¹. Тем самым начало русской истории уподобляется началу Священной истории, где парадигматическим значением обладает библейский сюжет о Каине и Авеле, история братоубийства. И, стало быть, русская история также «начинается с трагедии — и вместе с тем с искупительной жертвы...», формируя, заметим, и характерный тип святости на Руси — *imitatio Cristi*².

Главный вывод своего исследования Успенский кладет в его начало, и он имеет фундаментальное значение для обсуждаемой темы: «Восприятие истории в Средние века в значительной мере определялось знакомством с библейскими текстами: происходящие или произошедшие *события воспринимались как значимые постольку, поскольку они соотносились с сакральными образцами — прежде всего с библейскими событиями (...).* Чем яснее, выразительнее было это соотношение, тем значимее представляли события; в предельных случаях могло иметь место непосредственное отождествление тех или иных событий или явлений с библейскими прообразами»³. Об этом писали и многие другие исследователи древнерусской культуры. Работа Б.А. Успенского демонстрирует, как данный процесс слагался в самом начале русской христианизированной культуры, сразу модельно сопоставляясь с «началом времен» сакральной истории.

Акцент на истории, наряду со всем целостным религиозно-духовным вероучением христианства, был предпослан и самой Великой Книгой. Вот как характеризует ее крупный историк, мыслитель-богослов и религиозный деятель рус-

¹ Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 40.

² Там же. См. также: Федотов Г.П. Святые Древней Руси. Русская народная вера по духовным стихам. — М., 1991; Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. Т. I. Первый век христианства на Руси. — М.: «Гнозис» — Школа «Языки русской культуры», 1995.

³ Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. С. 5.

ского зарубежья XX века прот. Георгий Флоровский: «Библия глубоко исторична: это повествование не столько о предвечных тайнах, сколько о Божиих деяниях, да и сами тайны раскрываются только через историю... Бог является и открывает Себя... Можно сказать, что Откровение есть путь Бога в истории... Более того, сама Библия есть История, повесть о взаимоотношениях Бога с Его избранным народом... В ней есть начало, есть конец, он же и цель. *Вот исходная точка*: созидающее Божие *да будет*, прозвучавшее «в начале» (Быт. 1, 1). *Вот и конец*: «Ей, гряди, Господи Иисусе!» (Откр. 22, 20)...»¹.

Тем самым Русь с принятием христианства получила историю, развернутую в оба конца, от «начала времен» — до «конца времен», причем в этой истории уже существуют и описаны как прошлое, так и будущее². Именно в свете этих крайних пределов оценивались все «срединные», происходящие «во времени» события и определялся их смысл. Кроме того, между этими пределами определен путь, имеющий направление и конечную цель. И если история Ветхого Завета «От бытия» была принята **как своя предыстория**, то и последняя книга Священного Писания, Откровение Иоанна Богослова, содержащая описание этой конечной цели, к которой устремлена вся жизнь человека и человечества после катастрофы «конца времен», принимается **как свое будущее**. Именно Апокалипсис, по свидетельству специалистов по древнерусской культуре, был одной из самых любимых и

¹Флоровский Г. Догмат и история. — М., 1998. С. 22.

²«Для всех христианских стран, к числу которых с конца X в. принадлежала и Русь, философия истории задавалась библейской концепцией всемирно-исторического процесса, согласно которой общий ход мировой истории предопределен. Сам принцип историзма, в смысле выстраивания строгой линейной последовательности чередующихся «задних» и «передних» событий, своим появлением обязан христианству, равно как и история получала свое начало вместе с созданным Богом миром. (...) В общем и целом летописцы Древней Руси, равно как и другие авторы, обращавшиеся в исторической тематике, воспроизводили в своих трудах христианскую схему мировой истории. (...) Реалии действительности при этом выполняли роль иллюстраций к тем или иным положениям вероучения» (Милюков В.В. Канонический, апокрифический и традиционный подходы к осмыслению истории в Древней Руси // Древняя Русь: пересечение традиций. — М.: «Скрипторий», 1997. С. 136-137.

читаемых на Руси книг, много раз переводился и в целом, и частями, и вся жизнь оценивалась через его призму. В нем же, как известно, предсказаны два финала: пространство гибели, где будет «тьма кромешная и скрежет зубов», и пространство спасения — город вечной жизни Новый Иерусалим. «В средневековом религиозном сознании история длилась под знаком конца, в ожидании Второго Пришествия, конечных судеб мира, полноты и исполнения сроков, конца истории и того, что за этим концом следует, — пишет исследователь средневековой историософской концепции «Москва — Третий Рим» Н.В. Сеницына. В формировании его, как известно, помимо канонического библейского Откровения Св. Иоанна, участвовали и переводные тексты. — «Откровение Мефодия Патарского», «Видения пророка Даниила», Житие Андрея Юродивого, апокрифы, рисовавшие апокалиптические картины конца мира и загробной жизни, многочисленные другие переводные сочинения, войдя в корпус древнерусской литературы, питали национальное сознание, способствуя закреплению в мирозерцании эсхатологических черт»¹.

В средневековой русской книжности эсхатологическая тема занимала особое место в немалой степени не только в связи с историческими событиями, но и в связи с различными эсхатологическими ожиданиями (в 1492 (= 7000) году, по истечении «седьмой тысячи», ожидался конец света, а в 1524 — новый всемирный потоп). Кроме того, следом за потрясением монголо-татарского нашествия, эсхатологически переживалось падение Византии (1453) — завоевание духовного центра мирового православия и священного града (Константинополь и храм Святой Софии в истории православия воспринимались подобно Иерусалиму и его храму в иудейской истории). Причин было много, и эсхатологическое восприятие истории и своего метафизического

¹Сеницына Н.В. Третий Рим. Истоки и эволюция русской средневековой концепции. (XV-XVI вв.). — М.: Индрик, 1998. С. 183. В конце приведенной цитаты ссылка на: Тихонравов Н.С. Памятники отреченной русской литературы. — СПб., 1863. Т.2; Сахаров В.А. Эсхатологические сочинения и сказания в древнерусской письменности и влияние их на народные духовные стихи. — Тула, 1879; Истрин В.М. Откровение Мефодия Патарского и апокрифические видения Даниила в византийской и славянорусской литературах. — М., 1897.

времени укореняется в русском средневековом сознании, проявляясь в разных идеях и концепциях (в том числе «Москва — Третий Рим», концепция «четырех царств» и др.), в сложении национального образа мира и истории, мистического переживания своего места в ней.

Значение книги Апокалипсиса для русской культуры, и в том числе музыки, будет находиться в центре наших последующих размышлений. Пока же важно отметить «избрание» его русской культурой и особое к нему отношение, сформированное средневековой историей Руси, — в первую очередь, «вселенской» катастрофой азиатского вторжения и многократным подтверждением в ходе ее дальнейшего развития, всякий раз возрождающего эту, ставшую «модельной», историческую катастрофу в народной памяти.

Итак, Библия служила моделью восприятия мира, «она задавала парадигму его прочтения: соотнесение с библейскими событиями определяло вообще достоверность, подлинность происходившего. И, напротив, то, что не находило соответствия в священных текстах, воспринималось как незначительное или вовсе не замечалось, т. е. выпадало из культурного сознания»¹. Данное утверждение важно для нашего исследования по крайней мере в двух отношениях. Первое — самим фактом восприятия древнерусской культурой своей истории через смысловую призму, а не только в ее «сырой эмпирии» как таковой, и в выработке устойчивости такого соотнесения. Второе — анализом событий своей истории, их постижением и приданием им смысла посредством толкования через Священное Писание, проверки их значимости, их глубинных — нередко потайных, но первопричинных — смыслов библейскими сюжетами, воспринимаемыми в их прообразной сущности.

Но что означает такой подбор «библейских иллюстраций» к собственной истории? Не что иное как то, что одновременно рождается и историософская мысль, точнее — историософское наклонение формирующейся русской мысли (что находит отражение уже в первых русских летописях), поскольку такое соотнесение с библейскими событиями, избрание их в качестве смысловой призмы, и

¹ Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. С. 5.

есть **концептуализация истории как главный принцип историософии**. Он также формируется с принятием христианства и определяет на века вперед как саму историософскую доминанту русской мысли, так и важнейший **способ концептуализации исторического процесса — возведение событий реальной истории к сакральным моделям**, «просвечивание» их (текущих исторических событий или анализируемых событий прошлого) мощными смысловыми лучами, данными в главной **Книге как источнике смыслообразования**. Обращение к Библии как к тексту-посреднику (тексту-коду) для постижения, толкования и смыслообразования своей истории и в дальнейшем остается ведущим способом концептуализации исторических событий в русской религиозно-философской мысли и в художественном творчестве, в том числе и в русской классической опере (что мы надеемся подтвердить в последующих аналитических разделах).

Однако Священное Писание — это не только история, это вероучительная книга. В ней сформированы системные представления о мироздании и человеке в их соответствии и взаимодействии, об отношениях Творца и человека (Отца и сына), о духовно-нравственной программе земной жизни, определяющей дальнейшее бытие, и мн. др. Тем самым историософия укоренена в духовных основах культуры. В основе же Священного Писания как источника осмысления находится **христианская картина мира, данная не только как пространственная организация универсума, но и как путь**. Вспомним еще раз прот. Г. Флоровского: «От Бытия до Откровения — единая книга, составленная из многих глав. И это книга истории. Между началом и концом лежит путь. У него есть направление, есть конечная цель...»¹. Путь от среднего, земного мира пребывания человека и народа (человечества) — в разные пределы: к спасению или гибели.

В реализации этой предпосылки нам видится **второе важное условие историософии** и ее отличие от истории как только хронологической последовательности событий (или исторического фона) в опере: **концептуализация истории связана с разворачиванием картины мира в ее становлении. Ибо только внутри картины мира история предстает как путь, имеющий цель, и эта цель есть высшая ценность в си-**

¹Флоровский Г. Цит. изд. С. 21.

стемном целом мироздания, его центр. Иначе говоря, картина мира как упорядоченный пространственный универсум всегда имеет центр, и в историсофской концепции главное движение составляет (и формирует историсофскую концепцию) путь к нему. Заметим попутно, что структуре пространства как «основного семиотического конструкта» (В.Н. Топоров) большое внимание уделяли ведущие отечественные семиотики, много сделавшие для разработки проблем мифологического и художественного пространства, и в первую очередь для самого утверждения центральности этой проблематики (структуры пространственного универсума и принципов организации пространства) в создании модели мира в любой культуре. Однако семиотическое пространство не гомоморфно пространству геометрическому, оно структурировано дискретно и обладает «сложно-напряженной структурой», которая подлежит осознанию и постижению. Как в архаической мифопоэтической, так и в любой другой религиозной картине мира центр отмечен высшей сакральной ценностью. Путь к нему есть образ связи между двумя мирами, движение же по нему, как писал В.Н. Топоров, «превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает *действительность-истинность* самого (сакрального) пространства...»¹.

Итак, центр — он же цель. Именно так построена художественная картина мира и такова структура художественного пространства в монументальных концепциях рассматриваемых далее опер — «Хованщины», «Китежа», «Мертвых душ» (равно как и «Ивана Сусанина», «Бориса Годунова», «Псковитянки», «Царской невесты»). Нередко обозначенный в опере поначалу скрыто, этот сакральный центр вместе с тем постоянно присутствует, организует все смысловое пространство и направляет путь к достижению-обретению его как цели в конце пути. Пространство спасения за пределами катастроф символизировано в этих операх по-разному, но имеет и основополагающие общие черты. В «Хованщине» его символизирует колокольный звон сакрального центра — Колокол Ивана Великого и тема Рассвета. Их синтез дан сразу в оркестровом вступлении к

¹ Топоров В.Н. Пространство и текст // Из работ Московского семиотического круга. — М., 1997. С. 487.

опере «Рассвет на Москве-реке», представляющем символический сакральный Рассвет в конце трагического пути, после катастрофы финала, и предпосланный действию как предвечное, онтологически существующее пространство спасения. В «Китеже» — это звон колоколов Великого Китежа, становящийся «невидимым звоном» соборов сокровенного града, в «Мертвых душах» — светозвон пространства спасения «в конце времен». Они пророчески появляются уже в первом действии и потом завоевываются-достигаются в конце. Интересно, что Мусоргский и прямо делает Колокол Ивана Великого действующим лицом своей народной музыкальной драмы, отмечая в партитуре его удары обозначением: «Колокол Ивана Великого» (как, например, в финале первого действия, по завершении молитвы Досифея «Господи! Не даждь одолети силе вражьей» — и до конца акта).

Как мы убедимся впоследствии, структура художественного пространства в каждой из рассматриваемых далее опер отражает все эти смыслы, и ей будет уделено специальное внимание.

* * *

Каковы же принципы соотнесения воплощаемых событий с библейскими сюжетами, а точнее — возведения событий реальной истории к прообразным библейским композиционно-смысловым моделям?

Вернемся еще раз к «истокам происхождения» (*М. Хайдеггер*), к началу формирования русской религиозной философии истории, которую мы обнаруживаем и в отечественной классической опере.

Значение Священного Писания было основополагающим не только для формирования исторического самосознания в Древней Руси, но и для становления и развития древнерусской литературы, равно как и всех искусств в Церкви, в том числе музыки. Ибо Ветхий и Новый Заветы были как «священными источниками интеллектуального вдохновения» и истины, так и непреложными образцами мастерства в письменном творчестве. Здесь подражание священным текстам, как пишут исследователи древнерусской литературы, определяло и «риторические приемы», и саму «грамматику поэтики» (*Р. Якобсон*). Но что характерно — такое содержательное соотнесение с Библией и прямое толкование ею описываемых событий, когда автор излагает

происходящее и одновременно разъясняет его религиозно-духовное, символическое значение, нередко сообщало сочинениям древнерусских авторов экзегетические черты. Такие экзегетические черты характеризуют и церковную музыку, которая тоже, наряду с выражением особых духовных переживаний (сакральной радости, молитвенного сосредоточения, покаянного плача и мн. др.), интерпретирует музыкой священные тексты песнопений и воссоздает их символическую образность, используя присущие ей средства.

Как известно, особенность, выявленная Б.А.Успенским в паремейных чтениях (соотнесение описываемых событий с библейскими прообразами и даже непосредственное отождествление с ними), характерна для разных жанров древнерусской литературы (летописей, житий, «слов» и др.), где присутствует множество вставок-цитат из Библии, святоотеческой литературы и ряда других авторитетных религиозных текстов. Здесь они также были призваны включать описываемые события в сакральный контекст и подключать другой семантический уровень — религиозно-духовного истолкования их «истинного» смысла.

Изучив обширный корпус произведений древнерусской литературы, известный итальянский славист, специалист в области культуры славянского Средневековья и исследователь поэтики древнерусской литературы Риккардо Пиккио определил это как «особый композиционный прием», относящийся к общим структурно-семантическим закономерностям поэтики древнерусской литературы, и предложил называть его *«библейскими тематическими ключами»*. Их назначение — ввести в текст *«высшую тему, объясняющую скрытый смысл каждого земного события, о котором идет речь в повествовании»*¹. Такие «семантические маркеры» (прямые цитаты из Писания или косвенные отсылки к священным текстам) помогали обнаружить скрытое значение исторических и собственно художественных произведений древнерусской литературы. «Как только читатель получал в свои руки *тематический ключ*, весь текст в целом получал для него новое значение», поскольку обнаружение библейских источников помогало уяснить духовный смысл,

¹ Пиккио Риккардо. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М.: Знак, 2003. С. 437.

определяющий толкование исторических событий. Тема же, заявленная в начале, «могла развиваться в лейтмотив, управляющий семантической системой произведения»¹. Методика анализа при такой композиционно-семантической организации текста состоит в обнаружении «тематических ключей» и «расшифровке» текстов, насыщенных библейскими выражениями и образами, которые не всегда легко выявить и опознать как цитаты, а также — в определении способов распределения семантически нагруженного текстового материала в композиции, на маркированных местах.

Предложенное понятие представляется нам плодотворным для анализа композиции и смысловой драматургии не только литературы, но и музыки. Здесь также библейские или иные «тематические ключи», будучи обнаруженными, помогают *проникнуть в глубинные пласты драматургии и концепции произведений со сложно устроенным художественным текстом, в котором пересекаются и взаимодействуют различные семиотические пространства и смысловые уровни*. Поскольку и по настоящее время использование «рассыпанных по тексту» тематических ключей составляет часть общей структурно-семантической системы художественного текста, определяющей различные композиционно-смысловые планы произведения. Само же сохранение и трансляция сложившейся в национальной традиции поэтики воплощения духовных смыслов посредством возведения к сакральным моделям и насыщения текста библейскими семантическими маркерами в свою очередь принадлежит к константным символическим формам культуры.

Однако «тематические ключи» — это только часть композиционной семантики произведения. Способы соотнесения реальных событий с библейскими сюжетами, избираемыми в качестве сакральных моделей, могут быть различными. Нам представляется для методологии анализов целесообразным выявление не только «библейских тематических ключей» как «семантических маркеров» — их может быть в художественном тексте несколько и даже множество, — но и *главного экзегетического и смыслообразующего источника, его целостной порождающей модели*. И ввести следующее функционально-

¹ Пиккио Риккардо. Slavia Orthodoxa: Литература и язык. — М.: Знак, 2003. С. 437.

смысловое разграничение таких соотнесений: **образно-типологическое** (направленное на выявление типологических сюжетно-образных соответствий и раскрытие их при помощи «семантических маркеров») и **модельно-порождающее** (относящееся к целостной композиции произведения и имеющее основополагающее концепционное значение).

Мы, кстати, обнаруживаем это уже в примерах, приводимых Б.А. Успенским. Так, в анализируемых им паремейных чтениях *Святополк (в соответствии с порождающей моделью) именуется «вторым Каином»*. Но одновременно он сравнивается и с потомком Каина Авимелехом, убившим своих братьев (Суд. IX, 5–53), и с Антиохом, который в Новом Завете предстает как прообраз Антихриста (Откр. XIII, 5), иначе говоря — с разными библейскими героями, **типологически** подходящими к данному сюжету и образам. Совершенно так же Борис и Глеб могут сравниваться не только с Авелем, но и с первомучеником Стефаном, с Димитрием Солунским, с которым их объединяет функция защитников земли (...), и, наконец, с Христом, которому уподобляется вообще каждый мученик. Но наиболее последовательно сравниваются они с Авелем»¹. Таким образом, уже здесь даны разные, выделенные нами способы соотнесения повествования о русской истории с Библией — образно-типологический и модельно-порождающий.

Порождающая модель может быть представлена в тексте полностью, но может присутствовать и отдельными своими элементами, однако при этом формировать целое — его композиционные особенности и внутреннюю смысловую форму, глубинные структуры содержания и целостную концепцию. Нередко не просто обнаружить и «собрать» избранную главную модель — она бывает изложена не последовательно и полностью, а отдельными элементами в разных частях текста и реконструируется лишь в ходе целостного анализа. Но обнаруживается и *закономерность функционирования порождающей модели* в художественном произведении, отличающая ее от семантических «маркировок» отдельными библейскими ключами: где появляется один элемент структуры этой модели, там обязательно появятся и другие, и

¹ Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. С. 33, 38, 39.

даже при наличии пропусков отдельных звеньев модель «работает» как целое.

Это положение представляется основополагающим в данном «механизме», и мы подкрепим его важным наблюдением, обнаруженным в совершенно другом научном контексте. В одной из своих работ, в полемике с формалистами, О.М. Фрейденберг высказала следующую мысль: «Палеонтологическая *семантика оформляется в виде схематической структуры сюжета; структура сюжета создает содержание, чуждое этой структуре...*»¹. «Структура сюжета создает содержание» — это заключение представляется очень точным и эвристически значимым. Первичная семантика оформляется в виде общей схемы сюжета, и эта схема, воссоздаваясь, не только моделирует композицию, но и своей структурой «создает содержание». Скажем сразу: именно так работает порождающая историософская модель при восприятии и осмыслении реальных исторических событий в культуре и воссоздаваемых исторических событий в художественном произведении. Ее структура, «накладываясь» на события, «достраивает» их до композиционной и смысловой полноты модели и переводит на другой уровень осмысления — от образно-типологических уподоблений, заданных «тематическими ключами» и подключающих события к духовной глубине сакральных источников, сообщая им духовное измерение, — на уровень их целостной сакрально-символической концепционной интерпретации на основе избранной библейской модели. В свою очередь «семантические маркеры» находят свое выражение в музыке в *интонационной семантике*, которая и исторически формируется позднее.

Безусловно, всякая схематизация условна. Но все же представляется возможным подтвердить данное наблюдение и определить следующее. Главная в произведении *порождающая модель «работает»* (наряду с характерной для нее образностью) *целостной структурой сюжета, тогда как другим «тематическим ключам» достаточно быть выраженными интонационной (вербально-интонационной в произведениях с текстом) семантикой.* Конечно, порождающая модель

¹Фрейденберг О.М. Терсит. Яфетический сборник (Recueil Japhétique). Л., 1930. Т. VI. С. 253. (Цит. по: Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: «Искусство—СПБ», 2010. С. 122).

тоже не может обойтись без направленных на ее выявление «семантических маркеров», но не все маркеры «обеспечиваются» «схематической структурой сюжета» — в ней находит выражение только модель, избранная в качестве главной. Ее композиционная структура организует, расставляет свои акценты в осмыслении разного исторического материала, т. е. структурирует материал даже другого сюжета, и этой модельной структурой «создает содержание», первоначально, возможное, и «чуждое этой структуре». В самой же прообразной модели, с ее «законодательной» структурой, «звучит» вся глубина ее духовного содержания и резонанс, «эхо» ее различных, в первую очередь вершинных, воплощений в культуре. Тем самым сакральная модель, даже поначалу лишь угадываемая в композиционных очертаниях, в структуре целого, по мере своего «проявления» транслирует духовные смыслы, которые улавливаются (воспринимаются и переживаются) нередко даже на бессознательном уровне, помимо их рационального осмысления.

Такие тайные «глубинные структуры» в тексте образуют философско-религиозно-духовные пласты авторского осмысления и концептуализации событий, разворачивающихся в синтагматике сюжета, и придания им главного — надсюжетного — смысла, определяющего концепцию. Потому нельзя не согласиться с Р. Пиккио, когда он пишет о значении библейских тематических ключей в произведениях древнерусской литературы: «Без близкого знакомства с этими источниками истины мы не сможем понять подлинного значения многих литературных текстов»¹). Так же и в музыке: без выявления этих «источников истины» мы не сможем понять подлинного значения, скрытых глубинных слоев в драматургии многих музыкальных текстов, а не обнаружив их, рискуем не понять главного в авторском послании, масштабности выраженной в нем концепции. Сказанное не означает, что их воплощение всякий раз было рационально продумано автором и выражено сознательно. Здесь действует одна из закономерностей художественного творчества, в котором присутствует много неосознаваемого рационально, и не только интуитивного, но и метафизического, и где всегда важно не только то, что задумано и «сказано», но и

¹ Пиккио Риккардо. *Slavia Orthodoxa: Литература и язык*. С. 433.

то, что сверх того непроизвольно «сказалось». Такие пласты раскрываются сейчас и в произведениях, принадлежащих русской классике, и в музыке советского времени — в «сокровенных тайниках» драматургии, в интонационной и композиционной семантике сочинений крупных отечественных композиторов XIX—XX веков.

Сформированные уже в древности, на начальном этапе христианского периода русской культуры, эти историософские принципы и конкретные приемы их применения в историческом, летописном, житийном повествовании, в древнерусских литературных текстах («Слово о полку Игореве» и др.) впоследствии сохраняли свое значение уже в светской культуре и искусстве, перейдя и в русскую оперу. При этом в дальнейшем модели могли быть различными, но принцип возведения к объясняющей, осмысливающей модели (к избранному тексту-коду), как способ концептуализации исторических событий или другого оперного сюжета, оставался.

* * *

В русской классической опере избраны для воплощения и определенным образом трактованы несколько исторических периодов в их «модельном» значении для отечественной истории. В порядке хронологии они воплощены в операх «Князь Игорь», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Псковитянка», «Борис Годунов», «Иван Сусанин», «Хованщина», и в их трактовке претворены разные модели осмысления. Вместе с тем заметно и преобладание одной библейской «призмы» для концептуализации различных исторических событий, сформированной русской историей уже на ранней христианской стадии, — эсхатологической, данной в последней книге Библии, в «конце времен». Ее становлению как историософской модели русской культуры, в синтезе народного осмысления исторических катастроф в легендах и сказаниях (фольклорных источниках) и «высокой» книжной культуры (в письменных памятниках), уже напрямую связывающих текущие события с Апокалипсисом, будет посвящен следующий раздел — о Китежской легенде. Сейчас пока нам важно выяснить, какие исторические события стали объектом внимания русских композиторов, и почему.

Историософские модели русской культуры сформированы *ключевыми событиями* российской истории, особен-

ностями ее государственности и *государственного развития* и ее *крупнейшими деятелями* — личностями, которые, как Бисмарк в Германии, знаменовали рубежи и становились эпохой в историческом развитии страны (О. Шпенглер и выделял эпохи «личные» и «анонимные»). Таковы главные герои классических русских опер с историософской концепцией, в первую очередь, русские монархи — цари¹.

Это *Иван Грозный*, за всю историю осмысления его личности, деяний и образа правления породивший огромный корпус текстов в фольклоре, произведений во всех видах искусства (иконных изображений, живописи, скульптуре, литературе, поэзии, драматургии), исследований в разных естественных и гуманитарных науках, осмыслений в истории и философии и мн. др.². И, конечно, в музыке, где ему уделено немало внимания в сочинениях разных жанров (вспомним «характеристическую картину» А.Г. Рубинштейна «Иван Грозный», опыт его балетных и иных воплощений), но главным образом в опере — от трилогии Римского-Корсакова («Псковитянка», «Вера Шелого», «Царская невеста») до «Видений Иоанна Грозного» С. Слонимского. И можно сказать, что весь корпус сочинений о Грозном составляет свой особый *текст в русской культуре* — *«текст Грозного»*, которым выражается нечто сущностное в осознании национальной истории и государственности.

Интереснейший пример развития этого текста в пост-классическое время, в раннюю советскую эпоху, представляет грандиозно задуманный, но не осуществленный

¹Образам русских царей в отечественных операх посвящена развернутая первая глава в книге А.В. Парина «Хождение в невидимый град: Парадигмы русской классической оперы» (М.: «Аграф», 1999), где образ царской власти рассматривается в сакральном пространстве русской культуры.

²Большую часть этого «текста о Грозном» в трудах историков, драматургов, писателей, критиков-публицистов, поэтов и других авторов описал и проанализировал Н.К. Михайловский в обширном исследовании «Иван Грозный в русской литературе» (1891) — своего рода энциклопедии произведений о Грозном на тот момент. Это исследование с развернутым вступлением к нему «Предисловие к книге об Иване Грозном» опубликовано в 6-м томе его собрания сочинений // Михайловский Н.К. Сочинения. Т. 6. Издание редакции журнала «Русское богатство». — СПб: Типо-Литография Б.М. Вольфа, 1897. — Стлбц. 111–127 и 127–221.

коллективный балет Большого театра «Четыре Москвы», с охватом исторического периода от 1568 года (первое действие — эпоха Грозного, время расправы над Митрополитом Филиппом и массовых казней) — до лучезарного будущего в 2017 году (четвертое действие — в год 100-летия ВОСР)¹. Но самое крупное историософское творение о Грозном в XX веке — «русская трагедия» (авторское определение жанра) С.М. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» (по либретто Я. Гордина). В традициях народных музыкальных драм М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова, посвященных русской истории («Борис Годунов», «Хованщина», «Псковитянка», «Китеж»), Слонимский создает монументальную композицию из четырнадцати Видений и трех Эпилогов, в которой кровавые события правления первого русского Царя — Помазанника Божия, а также его внутренняя трагедия карающей «лютой совести» концептуализированы сопоставлением с библейскими моделями и образами, осмысливаются через них. Главная среди избранных моделей, определившая сам жанр видений, — Откровение «тайнозрителя» Иоанна Богослова, хотя привлечены и другие библейские тексты («семантические ключи»), а также тексты самого Грозного. В результате автором создана фигура многомерная и трагедия многоплановая: трагедия Руси, пережившей его страшное правление (эпоху Грозного), и трагедия самого царя Иоанна, предсказуемо соотносимая в опере с трагедией царя Бориса. Более того, сама идея развернуть трагедию русской истории через обличающие кровавые видения «преступного царя Иоанна», думается, родилась из сцены галлюцинаций-видений «преступного царя Бориса». Наделенный чертами визионера, Грозный в опере Слонимского созерцает внутренним зрением события собственного прошлого и в этом созерцании, оставаясь деятелем истории, выходит за границы реального времени, когда, как свойственно видениям, в одно мгновение «свертывается» и осознается вся жизнь, а прожитая история

¹Описание этого эксперимента по сохранившимся архивным материалам содержится в статье *Е.С. Власовой* «Коллективный балет «Четыре Москвы» Большого театра в эстетике советского музыкального искусства» // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. — Вып. 9. Музыкальная наука в начале XXI века: достижения, проблемы, перспективы. — Екатеринбург, УГК, 2015.

«разворачивается» в пространство сакральной метаистории. В финале дано «наглядное» расхождение путей и судеб героев оперы: души невинно убиенных жертв царя в лучах символического рассвета возносятся вверх, в пространство Света, а Грозному с его опричниками-«кромешниками» уготован путь вниз, в пространство тьмы, в геенну огненную.

Так вновь, типологически, работает порождающая модель библейского Апокалипсиса — и текстами, соотносящими героев с их сакральными прообразами, и своей целостной мифопоэтической «структурой сюжета», определяющей финал и в целом обеспечивающей «русской трагедии» Слонимского высокое трагедийное звучание. «Текст Грозного» продолжает твориться в культуре, и Россия на всяком переломном этапе вновь пристально вглядывается в неисчерпаемо многомерный и несводимый к некоему смысловому единству образ Грозного царя Ивана.

Это также **Петр 1**, который, как и Грозный, составил «личную эпоху» в русской истории. Начав Расколом и опрокинув всю русскую жизнь, сведя со сцены Московскую Русь, «над самой бездной... уздой железной Россию поднял на дыбы», построил Петербург как столицу новой империи и прорубил окно в Европу. А также, начиная с «Медного всадника» Пушкина (и, соответственно, памятника Фальконе), положил начало такому крупнейшему феномену русской культуры, как **Петербургский текст**, продолжающий твориться в ней по настоящее время. Споры о первом российском императоре, обозначившем крупнейший рубеж-разлом русской истории, также не утихают до сих пор. Вот, к примеру, мнение крупнейшего современного пушкиниста В.С. Непомнящего: «В любой культуре, в истории любой нации есть какие-то переломные моменты, но ни в одной культуре Нового времени не было такой гигантской, такой глубочайшей катастрофы, какая совершилась в России в XVIII веке. Петр сделал попытку одним махом, сразу переделать всю нацию по западному образцу. Не окно было прорублено, а стена рухнула»¹. И в русской опере образ Петра I, как в целом в отечественной культуре, также получил различную, если не сказать полную, трактовку (от «Хованщины» М.П. Мусоргского до «Петра I» А.П. Петрова).

¹ *Непомнящий В.С.*. Да ведают потомки православных. Пушкин. Россия. Мы. — М., 2001. С. 34-35.

И это, конечно, *Борис Годунов*, который в ряду русских монархов занимает особое историческое место. Не составив «личной эпохи», он вместе с тем полностью *совпал с эпохой* и явился не рядовым правителем, а именно *двигателем-вершителем «эпохи необходимой и предопределенной»*, сфокусировал на себе и выразил трагедию и катастрофу Смуты во всем ее полном объеме.

С Бориса Годунова (годы правления 1598–1605), напомним, началась новая эра: он был «не наследственный вотчинник Московского государства, а народный избранник, начал особый ряд царей с новым государственным значением»¹. Но вот что интересно: смена царской династии произошла как катастрофическая смена эпох, вызвав тяжелейший период Смуты, и вновь в этом разрыве русской истории была какая-то метафизическая непостижимость, которую отмечал В.О. Ключевский: «Пресечение династии есть, конечно, несчастье в истории монархического государства; нигде, однако, оно не сопровождалось такими разрушительными последствиями, как у нас»². Очевидно, что, как затем в Расколе, последствия оказались несоизмеримы с причинами, и разразившаяся катастрофа свидетельствовала, с одной стороны, о назревших противоречиях, но с другой — в силу необъяснимости масштаба катастрофы — о некоей метафизической предопределенности, о провиденциализме произошедшего.

Будучи кратким периодом, по сути мгновением по меркам исторического времени (1598–1613), Смута составила важнейший этап в русской истории — катастрофу крушения прежнего порядка жизни, «разрыв цепи» в царской династии, переходный период «отстроения» от старого и установления нового — и имела свою внутреннюю «периодизацию», деление на два самостоятельных по значению периода. Это начальное время правления Бориса Годунова и завершающий ее период самозванчества, трагедия почти полной потери Московским царством своей государственности. Оба они нашли гениальное воплощение в русской опере: первый период в «Борисе Годунове» М.П. Мусоргского, второй — в «Жизни за царя» М.И. Глинки.

¹ Ключевский В.О. О русской истории. — М.: Просвещение, 1993. С. 294.

² Там же. С. 293.

Борис Годунов — герой многих исторических трудов русских и зарубежных ученых, трагедий А.С. Пушкина и А.К. Толстого и только одной оперы¹. Но такой, которая собрала в фокус все краугольные проблемы русской истории, государственности, власти и судьбы народа, духовной проблематики и трагедии Царя, сразу, при венчании на царство, поставленного между Богом и народом (первый монолог и молитва), и историсофски «модельно» завершилась эсхатологической картиной нашествия, гибели страны (государственности и веры) и плачем Юродивого на фоне апокалиптического зарева пожара. И воплотила все это в столь совершенной художественной форме, которая обеспечила и этой опере, и этому царю вершинное положение, бессмертие в мировой художественной культуре и значение *оперы Мусоргского как самостоятельного метатекста русской культуры* (разумеется, в соавторстве с Пушкиным). «Сегодня «Борис Годунов» — не только главная русская опера в глазах мирового оперного сообщества, но, может быть, главная опера о власти вообще, — пишет известный музыкальный критик, знаток и практик мирового оперного театра А.В. Парин. — Только 90-е годы принесли неслыханное количество премьер «Бориса»... Главный Царь русской оперы... Борис Годунов Мусоргского стал парадигматическим владыкой»². В связи с этим нельзя не согласиться с мнением зарубежного автора, которое полностью относится и к Мусоргскому: «Русской историей интересовались бы куда меньше, если бы не было Достоевского. Вспышка его таланта была нужна... иначе никто не узнал бы, что эта история соизмерима с его гением»³. Можно только добавить — и с гением других русских композиторов, обращавшихся к отечественной

¹ Правда, у народной музыкальной драмы Мусоргского есть «соперница» — опера немецкого композитора и теоретика Иоганна Маттезона «Борис Годунов, или Коварством достигнутый трон» (в 4-х д., на либретто автора музыки). Написанная в 1710 г., она имела сложную судьбу и была впервые поставлена лишь через 300 лет, в 2007 г., но сразу в Бостоне, Гамбурге, Петербурге и Москве.

² Парин А. Хожение в невидимый град. С. 18.

³ Безансон А. Убиенный царевич: Русская культура и национальное сознание: закон и его нарушение / Пер. с франц. М. Антыпко, М. Розанова и Н. Рудницкой (под общей ред. М. Розанова). — М: Изд-во «МИК», 1999. С. 25.

истории в опере, в том числе (и в первую очередь) тех, о ком идет речь в этой книге.

К сказанному следует добавить, что образы русских царей занимали немалое место и в зарубежном музыкальном театре, о чем оповестила новейшая оперная практика, в том числе в России, и начало научных разысканий в данной области¹.

Из событий отечественной истории русских композиторов привлекали важнейшие *переломные, катастрофические периоды*, среди которых особое значение приобрели: *Ордынское нашествие*, разломившее русскую историю и на два с половиной века изменившее ее развитие, которое словно ушло на дно и стало невидимым, в результате чего Русь, освободившись от ига, вышла из него другим государством («Сказание о невидимом граде Китеже»). Это также *Смута*, в ходе которой разрыв царской династии превратился во всеобщую национальную катастрофу («Смута была не только политическим кризисом, и не только социальной катастрофой. Это было еще и душевное потрясение, или нравственный перелом. В Смуте перерождается самая народная психея. Из Смуты народ выходит изменившимся...»²). И это *Раскол*, тоже начавшийся «локальной» церковной реформой, но развернувшийся некой метафизической государственной и народной катастрофой, из которой страна вышла другим государством, отправив в прошлое Московскую Русь («Хованщина»). Иго — катастрофа вражеского вторжения. Смута и Раскол — внутренние потрясения, катастрофы государственно-исторического развития Руси-России. Пережитые в предельном напряжении всех народных сил, оставившие глубокий след в генетической памяти народа, в национальном самосознании и в памяти культуры, они сформировали как ключевые переживания в народной психее, так и модельность их восприятия и осмысления через призму Апокалипсиса в национальном сознании. Они стали теми событиями, которые «делают эпоху», «отбрасы-

¹См. дисс.: *Шигаева Е.* Русская тема в западноевропейском музыкальном театре (конец XVIII—начало XX вв.). — Казань, 2014. В России были поставлены оперы Гретри и Доницетти «Петр Великий», «Иван IV» Бизе и др.

²*Флоровский Г.* Пути русского богословия. — Вильнюс, 1991. С. 57.

вают свою тень» на прошлое и будущее русской истории и занимают в ней особое место.

«Событие делает эпоху, что значит: оно знаменует в развитии культуры некую необходимую, роковую перемену, — писал О. Шпенглер. — Само событие, случайная кристаллизация на исторической поверхности, могло быть замещено соответствующими другими случаями: *эпоха необходима и предопределена*». И делал вполне русский вывод: «Является ли какое-либо событие эпохой или эпизодом по отношению к данной культуре и ходу ее развития — это очевидным образом связано с идеями судьбы и случая», поскольку на каждой стадии культуры поначалу имеется одинаковая возможность осуществления необходимого¹.

О значении крупных исторических катастроф для понимания всей истории страны (и, соответственно, для формирования ее историософского осмысления) пишут многие ученые. Французский автор А. Безансон, например, выделяет такие особенности восприятия русской истории, как «нечто вроде подчинения истории — географии», при котором огромность пространства накладывает свой отпечаток на восприятие всех явлений и процессов в России. Но, что еще важнее, — это последствия произошедших великих потрясений: «Помимо давления географии, русская история испытывает еще и давление большевистской революции. Это, безусловно, *одно из великих событий мировой истории, определившее наш век и отбрасывающее на прошлые века свой трагический отблеск*. История из-за этого искажается и драматизируется, поскольку все, что в ней было жестокого и порочного, было разбужено и извлечено из забвения этой катастрофой... Размах события распространяется и на все, что к нему привело, и не случись оно, весь предшествовавший ему исторический контекст описывался бы иначе...»² (Курсив мой. — Л.С.).

Сказанное, безусловно, распространяется и на предшествующие крупнейшие катастрофы отечественной истории — глобальные трагедии, разрывавшие историю на «до» и «по-

¹ Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. 1. Гештальт и действительность / Пер. с нем., вступ. ст. и примеч. К.А. Свасьяна. — М.: Мысль, 1993. С. 309.

² Безансон А. Убиенный царевич. С.7.

сле», менявшие государственность страны, сформировавшие восприятие и осмысление истории в соотнесении с прообразной библейской моделью. Они также отбрасывали (и до сих пор отбрасывают) свою тень на истолкование всех других событий российской истории: внутренних трагедий — через прообразы Смуты и Раскола, внешних вторжений — в сопоставлении с монголо-татарским нашествием. Тем более что начало внутренних трагических событий порой имело не столь значительный, несоизмеримый с последствиями повод, а затем приобретало некий непостижимый метафизический разворот, вовлекающий в себя весь народ и всю страну и становящийся катастрофическим разломом, судьбоносным рубежом в историческом пути Руси-России.

Есть поистине удивительный пример работы эсхатологической модели уже в наши дни, в статье на совсем другую тему, написанной во время второй «геополитической катастрофы» в этом столетии — крушения Советского Союза, и демонстрирующей, как сразу симультанно смыкаются в своей модельности все предшествовавшие крупнейшие расколы-разрывы русской истории.

Крупный ученый, мыслящий историософски, В.Н. Топоров писал во время распада СССР, находясь непосредственно в контексте происходящего (и даже в эпицентре, в Москве): «Через пять веков после освобождения от татарского ига и через три века после того, как Московская Русь сошла с исторической сцены, в наши дни, когда границы России стали удивительно напоминать очертания Московской Руси... среди упадка, нестроений, бедствий и раздоров, именно теперь необходимо увидеть и уяснить себе то, на что не хватило ни времени, ни желания, ни мужества духа в спокойные и благополучные два века — XVIII и XIX... (...) Обращение к истории в связи с данным моментом, особенно к своей истории, подобно взгляду на себя в зеркало. (...) Сколь бы ни была разнообразна типология исторических ситуаций и соответствующих структур, *в ситуации подлинной опасности, когда возникает задача подлинного спасения, выбор типов весьма ограничен*, и, не вдаваясь в тонкости, стоит говорить или о гибели, или о спасении. Каждая гибель индивидуальна, *в основе же спасения всегда некая единая духовная конструкция*. (...) Поэтому пренебрегать опытом

рассмотрения отражений в «зеркале истории» по меньшей мере неразумно, особенно в предельных ситуациях», — так оценивал ученый историческую ситуацию в России в начале распада государства, в ходе его новой, в современной оценке — глобальной геополитической катастрофы. — *«XVII век отсылает к XX веку, и даже более — XVII век и есть то ближайшее и обладающее наибольшей разрешающей силой историческое зеркало, в котором можно искать и находить отражение нашей, XX века, духовной ситуации и многих ее конкретных воплощений»*. И выделял то общее, что связывает XVII и XX столетия в российской истории: *«оба эти века — под знаком беды и в предощущении возможного конца»*¹. Вот мнение историка, «читающего» текст истории семиотически, и читающего его так же, привычно, — эсхатологически, через сакральную модель ОИБ. При этом само живое и сильное чувство, с которым написана статья, очень близко тому, что мы «слышим» в статьях выдающихся русских мыслителей, переживающих Октябрьскую революцию 1917 года и так же воспринимающих ее сквозь призму Апокалипсиса (достаточно почитать составленный ими сборник «Из глубины» (1918), «Апокалипсис нашего времени» В.В. Розанова, собрание писем, воспоминаний, дневников русских философов, поэтов, деятелей культуры того времени с замечательным названием «Взыскующие града»², как и множество других документов эпохи).

¹ *Топоров В.Н.* Московские люди XVII века // Из истории русской культуры. Т. III (XVII — начало XVIII века). — 2-е изд. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 346–348.

² Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, В.Ф. Эрн и др. / Сост., вступ. статья и коммент. В.И. Кейдана. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. Трудно переоценить данное собрание документов с предвещающей его развернутой статьей В.И. Кейдана, анализирующего культурно-духовно-историческую ситуацию в России накануне Октябрьского переворота 1917 года. Ибо авторы публикуемых дневников и частных писем, как справедливо пишет автор, — звезды первой величины русского религиозного возрождения. «Их духовные поиски, откровения, пророчества и утопии, преломляясь в любовных драмах и семейных коллизиях, создают полифоническую хронику роковых событий русской истории первой четверти XX века» (с.2). Особенно важен их «живой голос» и непосредственное переживание происходящих событий, что оставляет буквально потрясающее впечатление.

Но что особенно интересно: *эсхатологическая перспектива* так же привычно возводится В.Н. Топоровым *к началу татарского ига*. Отмечая освещение современниками страшных событий начала Смуты, ученый пишет, что некоторые авторы помещали их *«в некую широкую, иногда эсхатологическую перспективу, — более или менее общую и традиционную, к началу татарского ига восходящую...»*¹. Заметим, что такое же сопоставление времени и событий Раскола и татарского нашествия («татарской ржавчины») — трижды звучит в «Хованщине» М.П. Мусоргского, как типичное для русского сознания XVII века. Топоров прибавляет к этому «модельному» сопоставлению еще и XX столетие. А в 1925 году И.А. Бунин писал в статье «Инония и Китеж» (в ответ на «Инонию» Сергея Есенина) о «солончаке кайсак-киргиза», покрывшем Россию после революции 1917 года, как о новом разрушительном азиатском нашествии (символизируя им новое порабощение Родины и возводя его к «азиатским ордам»).

Так «работают» историософские модели в культурном сознании, выступая константами восприятия и толкования национальной истории, — в разных культурах. А. Безансон выявляет наличие таких моделей во французской культуре, описывая наиболее характерную из них как последовательность трех состояний: раздел страны — угроза гибели государства — воссоединение под предводительством героя-спасителя, который приносится в жертву. Сформированная средневековой историей Франции, она затем «повторяется трижды с одним и тем же подзаголовком: Жанна д'Арк, или *спасенная Франция*; Генрих IV, или *спасенная Франция*; Бонапарт, или *спасенная Франция*»².

Что же касается осмысления и концептуализации избираемых исторических событий в русских операх, то можно заметить, что в них также нередко просвечивает исходная, организующая смысловую драматургию эсхатологическая модель. Рожденная катастрофическими событиями русской истории и ключевыми переживаниями народа, именно она была избрана в качестве главной порождающей модели для религиозно-духовного осмысления и концептуализации истории. Однако Откровение Иоанна Богослова содержит не только грозное описание вселенской катастрофы, но и

¹ Топоров В.Н. Московские люди XVII века. С. 352.

² Парин А.В. Хождение в невидимый град. С. 46.

создает прекрасный образ взыскуемого, чаемого после нее будущего, развернутого в конце пути как его цель, прописанного в Священном Писании и тем самым уже переживаемого и существующего. Сформированное «национальной катастрофой XIII века» (Д.С. Лихачев), такое восприятие истории стало одной из констант российской культуры.

Были, разумеется, и другие. Родоначальница русской исторической трагедии, опера М.И. Глинки «Жизнь за царя», основанная композитором на другой библейской модели. В.О. Ключевский так характеризует заключительный период Смуты, к которому относится действие «Жизни за царя»: «В конце 1611 года Московское государство представляло зрелище полного видимого разрушения», — и перечисляет события этой страшной картины: «Государство, потеряв свой центр, стало распадаться на составные части; чуть не каждый город действовал особняком... Государство преображалось в какую-то бесформенную, мятушуюся федерацию. Но с конца 1611 года, когда изнемогли политические силы, *начинают пробуждаться силы религиозные и национальные, которые пошли на выручку гибнувшей земли*»¹ (курсив мой — Л.С.).

Именно эта тема — патриотическая тема спасения Отечества народом, когда «религиозные и национальные» силы становятся на защиту государства и спасают его, — и становится темой первой русской классической оперы-трагедии, или «отечественной героико-трагической оперы», по авторскому определению Глинки. И что интересно. Впервые поставив в центр трагедии героя-крестьянина и обеспечив его собственным, подлинно народным языком («возвысив народный напев до трагедии» — В.Ф. Одоевский), Глинка *представил его подвиг через евангельскую призму Страстей Христовых как порождающую модель*, ассоциативно высветил его путь «библейскими ключами», концептуально «возвысил» через текст-код, и тем самым выразил в жанре трагедии. Иначе говоря, пошел тем же путем и использовал тот же историософский принцип в концептуализации событий отечественной истории, какой был проложен и сформирован еще древнерусскими книжниками. Но как раз этот принцип — возведение к сакральной истории, примененный Глинкой очень тонко, но последовательно, придает и самому образу Ивана Сусанина, и его подвигу духовную глубину и масштаб

¹ Ключевский В.О. О русской истории. С. 311.

подлинной трагедии, что потребовало и соответствующего такой задаче художественного языка — «высокого стиля». Открытие этого смыслового пласта произошло в отечественном музыкознании недавно¹ и не только углубило понимание первой русской классической оперы, но стало важным и в аспекте нашей темы, поскольку тем самым в «Жизни за царя» мы обнаруживаем действие историософского принципа религиозно-духовного осмысления Глинкой избранного им сюжета и ее главного героя — через призму Священного Писания. Т.А. Щербакова и прямо выявляет в опере черты страстной литургии как первоначального замысла, оставшегося при его дальнейшей жанровой модуляции в оперу², а в качестве основы музыкального языка оперы обнаруживает церковно-гласовую систему как главную и в целом господство «мелоса молитв».

Можно вспомнить и другие модели. Выявляя топику русской культуры, А.М. Панченко, например, выделяет в ней архетип русских победных войн (которые тоже нашли воплощение в русском искусстве, в том числе в музыке). «Куликовская битва как символ стоит в одном ряду с Полтавской баталией и Бородинским сражением, а Дмитрий Донской, который бился с врагами «в лице», «напереди всех», — рядом с Петром и Кутузовым... Нация запомнила и сделала символами победы на грани поражений, победы с громадными потерями»³. Есть в войнах, оставшихся в символическом пространстве отечественной культуры, и другие общие черты, акцентированные в их «модельном» восприятии: в них национальное сознание «ставит героизм выше одоления, а самопожертвование и самоотречение выше славы. (...) Именно поэтому *в качестве символов избирались не легкие, а тяжелые, жертвенные победы: подвиг и жертва неразделимы*»⁴. Такую архетипическую битву подвига и жертвы «выше одоления», заметим, представляет Н.А. Римский-Корсаков в знамени-

¹ Щербакова Т. «Жизнь за царя»: черты священнодействия // Музыкальная академия. 2000. № 4.

² Там же. С. 155-156.

³ Панченко А.М. Русская культура в канун Петровских реформ // Из истории русской культуры. Т. III (XVII — начало XVIII века). — 2-е изд. — М.: Языки русской культуры, 2000. С. 244—245.

⁴ Там же.

том симфоническом антракте «Сеча при Керженце» в «Сказании о невидимом граде Китеже».

Но мы сосредоточим свое внимание на одной из историсофских моделей в отечественной опере, которая, помимо прямого выражения в произведениях с религиозной философско-исторической концепцией, «сквозит и тайно светит» также во многих других сочинениях русских композиторов, организовывая их внутреннюю смысловую форму. Более того, именно присутствие этой порождающей модели, ее символическая выраженность и придает историсофский масштаб трактовке любого сюжета, укрупняет (концептуализирует) его, даже в жанре миниатюры (что нередко, например, у Г.В. Свиридова).

В центре следующего раздела, направленного к «Сказанию о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н.А. Римского-Корсакова, будет формирование в русской культуре такой модели в синтезе народных сказаний о нашествии орд Батые и чудесно спасшемся граде Китеже — с библейским Апокалипсисом. Рожденная первой «вселенской» катастрофой отечественной истории и ставшая константой русской культуры в форме Китежской легенды, она создала своим многовековым бытованием в народе, бытием в культуре, во множестве произведений художественного творчества и в обширном корпусе посвященных ей научных трудов то, что вполне можно называть *Китежским текстом* русской культуры, который также продолжает твориться в ней по настоящее время.

1.3. Китежская легенда как историсофская модель: фольклорное бытование и культурное бытие

Наш путь — стрелой татарской древней воли
Пронзил нам грудь.

А. Блок

К настоящему времени Китежская легенда в письменном и устном вариантах обстоятельно изучена фольклористами, этнографами, историками древнерусской литературы, краеведами, культурологами, философами, пересказана и описана публицистами, писателями, поэтами и представителями других искусств. Посвященная ей литература сама уже составляет значительную часть Китежского текста.

История ее актуализации, начало публикаций и изучения с середины XIX века, а также возрастание общественного интереса к ней в России на рубеже XIX–XX веков описано в ряде посвященных ей исследований (В.Д. Комаровича, В.П. Шестакова, Н.И. Савушкиной, Н.А. Криничной, А.В. Сиренова и др.).

Напомним, что рукописный памятник второй половины XVIII века под названием «Книга глаголемая летописец, писана в лето 6646 (1237) сентября в 5 день» (сокращенно именуемый «Китежский летописец»), где изложена легенда о граде Китеже, чудесно спасшемся от неминуемой гибели во время монголо-татарского нашествия и ставшем невидимым, был обнаружен жителем города Семенова Нижегородской губернии С.П. Мелединым, который сообщил об этом и впервые пересказал его содержание в своей заметке «Китеж на Светлоярном озере» в журнале «Москвитянин» в 1843 году (Ч. 6, № 12). Полностью этот текст, полученный от Меледина, впервые был опубликован П.А. Бессоновым в «Приложениях» к IV выпуску «Песен, собранных П.В. Киреевским» (М., 1862). Сведения из найденного Мелединым «Китежского летописца» были использованы О.Ф. Миллером в связи с исследованием былин об Илье Муромце и упоминанием в одной из них города Покидыша (Кидиша)¹. Еще через двадцать лет фрагменты другого списка «Китежского летописца» издал нижегородский краевед А.С. Гациский². В ряду других легенд о провалившихся городах Китежская легенда привлекается в исследованиях этнографов Н.Ф. Сумцова, В.Н. Перетца, П.Л. Лаврова³.

В 1860-е годы легенда о невидимом Китеже сопряжена с темой раскола, в среде которого она была широко распространена. Знаток раскола П.И. Мельников-Печерский писал в «Исторических очерках поповщины» (1864–1867): «Увели-

¹ Миллер О.Ф. Сборники по народной русской словесности за 1866 год. Статья вторая. – ЖМНП. Ч. СXXXIII. СПб., 1867. С. 671–672.

² Нижегородский летописец. Нижний Новгород, 1886. С. 8–9.

³ Сумцов Н.Ф. Сказания о провалившихся городах // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1896. Т. 8. С. 297–305; Перетц В.Н. Несколько данных к объяснению сказаний о провалившихся городах // Изборник Киевский (в честь Т.Д. Флоринского). Киев, 1904. С. 75–82; Лавров П.Л. О поклонении озерам и текучей воде и о легендах о затонувших городах // Лавров П.Л. Статьи по истории религий. Пг., 1917. Вып. 1. С. 159–165.

чению и разнообразию раскольнических толков о «сокровенных епископах древнего благочестия» немало помогала и народная фантазия. Пошли по народу толки о невидимых городах и монастырях, колокольный звон которых бывает будто бы слышен в тихие летние ночи. Пошли толки о Млевских монастырях, о невидимом граде Большом Китеже, о старцах гор Архангельских, или Кирилловых, и Жигулевских и т. п.». Он же опубликовал еще один текст, входящий в цикл «Китежского летописца», — «Послание к отцу от сына из одного сокровенного монастыря, дабы о нем сокрушения не имели и в мертвы не вменяли скрывшегося из мира. В лето 7209 (1702) июня в 20 день»¹. Вместе с тем, как пишет В.Л. Комарович, «Послание» отразилось в главном тексте лишь в виде заимствования, и именно в «Книге глаголемой летописец» «предание о Китеже и нашло себе *последнюю, наиболее полную народно-литературную обработку*», и «первооснова этого памятника, как увидим, гораздо старше чем «Послание» (датированное 1702 г.)»² (курсив здесь и далее мой. — Л.С.).

Но особую популярность Китежская легенда приобрела с выходом романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах» (1875), который всколыхнул большой интерес к ней в образованных кругах русского общества и вызвал целую волну паломничеств к Светлояру, продолжавшихся весь конец XIX и начало XX века. По результатам этих поездок к светлому озеру и невидимому граду появилась обширная литература, в свою очередь способствовавшая распространению и росту популярности легенды. Это очерки А.С. Гациского «У невидимого града Китежа»³, В.Г. Короленко «В пустынных местах. Из поездки по Ветлуге и Керженцу», «На Светлояре» (1890)⁴, З.Н. Гиппиус «Светлое озеро»⁵, Н.Н. Оглобина «На озере Светлояре» (1905), В. Баскина «Сказанье о невидимом

¹ Мельников-Печерский П.И. Исторические очерки поповщины // Мельников П.И. (Андрей Печерский). Полн. собр. соч. СПб., 1909. Т. 7. С. 26-27.

² Комарович В.Л. Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. СПб.: Дм. Буланин, 2013. С. 36.

³ Древняя и новая Россия. 1877. № 11.

⁴ Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 3.

⁵ Новый путь. СПб., 1904. № 1.

граде Китеже»¹, *Н. Ашукина* «Град Китеж невидимый»², *С.Н. Дурылина* «Церковь невидимого града. Сказание о граде Китеже» (1914)³. Несомненно, под влиянием работы Н.А. Римского-Корсакова над «Сказанием о невидимом граде», еще до премьеры оперы в Мариинском театре в 1907 году, в Китежские места совершил поездку бывший ученик и либреттист композитора *И.Ф. Тюменев*, который изложил свои впечатления в очерке «От Ярославля до Нижнего»⁴. Начав свой путь в художественной литературе в рассказе Мельникова-Печерского «Гриша» (1860) и стихотворной пьесе А. Майкова «Странник» (1867), Китежская легенда продолжила свое развитие в начале нового столетия в романе Д.С. Мережковского «Антихрист» (1905) и его же очерке «Не мир, но меч» (1910), в повестях М.М. Пришвина «У стен града невидимого» (1908), А.М. Горького «Фома Гордеев» (1899) и «В людях» (1916), в «Рассказе проезжего человека» А.Н. Толстого (1917) и во многих других произведениях уже после революции — как внутри страны, так и, особенно, в русском литературном зарубежье (в стихах и прозе М. Володина, Н. Клюева, С. Есенина, И. Бунина, И. Шмелева, И. Ильина, А. Ахматовой и многих других авторов).

Другим результатом, помимо широкого распространения в народной среде и актуализации сказания в высших слоях культуры, явилось становление общеизвестной версии Китежской легенды, ее «классического» варианта. Его формированию как раз и способствовал обнаруженный и введенный в культурное пространство письменный источник — старообрядческое рукописное произведение под названием «Китежский летописец», который особо ценился староверами и во время совершения обрядов на озере обычно читался вслух собравшимся паломникам и переписывался им; ими же и разносился по всей России. Естественно, что большей частью изложения легенды и в литературных произведениях являются пересказами «Летописца», в первую очередь его исторического раздела (как, например, в

¹ Приложение к «Ниве». 1908. Т. 2. Май-август.

² Путь. 1913. № 11. Ноябрь.

³ *Дурылин С.* Церковь Невидимого Града. Сказание о граде Китеже. М.: Путь, 1914.

⁴ Исторический вестник. 1906. № 10.

развернутом очерке С.Н. Дурылина). Влияние «Летописца» на устную традицию бытования легенды определялось и подробностью повествования, оформленного в «цельный рассказ», и значительностью для народа самого жанра летописи. И довольно скоро, по свидетельству фольклористов, **«Китежский летописец» подавил все предшествующие представления.** Авторитет его исторической части был бесспорен в глазах народа», и в распоряжении собирателей к настоящему времени **«нет текстов, записей, свидетельств, позволяющих отнести их к «достарообрядческому» этапу** существования легенды»¹, и загадка происхождения легенды остается.

Свой ответ на нее предложил Д.С. Лихачев. Во вступительной статье «Литература трагического века в истории России» к третьему тому серии «Памятники литературы Древней Руси» (XIII век), куда включена и Легенда о граде Китеже, он высказал такое мнение: «Мученичество и смерть мирили народ с теми из князей, которые сопротивлялись завоевателям. Идеализация князей, павших в борьбе с врагами Русской земли... была даже общенародной. Вот почему и владимирский князь Юрий (Георгий) Всеволодович, погибший в битве с монголо-татарами, который далеко не был идеальным князем, подвергся идеализации в народной легенде о невидимом граде Китеже». Повествование о князе ученый отмечает и в Лаврентьевской летописи, где имелась «подробная характеристика-некролог Юрию под 1239 годом»².

Собственно о происхождении легенды Д.С. Лихачев пишет: «Его (князя Юрия. — Л.С.) гибель в неравном бою послужила основой **в разное время возникавших и** переделявавшихся и так или иначе **отражавшихся в письменности рассказов** о том, что есть такие места, куда не проникли враги и куда может попасть только чистый сердцем человек, внутренне не причастный злу и не вступивший в союз с врагами. (...) В том, что **народные легенды о Юрии возникали очень рано** и что **какие-то первоначальные версии «Китежской легенды» существовали уже в XIII веке**, убеждает один... текст Новгородской первой летописи, древнейшая рукопись которой

¹Савушкина Н.И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор: Русская народная проза. Л., 1972. С. 62.

²Лихачев Д.С. Литература трагического века в истории России // Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М.: Худ. дит., 1981. С. 15-16.

относится к XIII веку. Согласно этой летописи Юрий бежал в сторону Ярославля и о смерти его существуют разные рассказы: «...бог же весть како скончася: много бо глаголють о немъ инии». Вывод Д.С. Лихачева: *«Не приходится сомневаться, что из этих народных рассказов и выросла знаменитая Китежская легенда, согласно которой, потерпев поражение в битве на Сити, Юрий с остатками своего войска очутился в невидимом граде Китеже... Представление о существовании невидимого, избегнувшего завоевания, безгрешного града или даже целой страны, существовало во все века народного угнетения...»*¹.

И все же свое окончательное оформление легенда получила в литературной обработке старообрядцев после Раскола, в XVII–XVIII веках, в составе письменного цикла «Китежский летописец», в первой части которого, «Книге глаголемой летописец», нашли отражение действительные исторические события и народные предания, восходящие к временам нашествия полчищ Батыя. В результате можно сказать, что *со времени Раскола мы имеем дело не только с оформлением окончательного варианта легенды, но и с фольклоризацией ее письменного текста* («Китежского летописца») *в устных сказаниях и с распространением в культуре сформированного в нем общепризнанного, «модельного» варианта легенды*, актуализация которого нарастала по направлению к XX веку.

Не удивительно, что до революции легенда как фольклорное произведение специально не изучалась, ее устные и письменные источники не различались. В эпоху предреволюционного духовного ренессанса в России в легенде актуализировались религиозно-духовные мотивы и она воспринималась как свидетельство религиозных «взысканий» народной души. С.Н. Дурылин писал: «В пору упадка веры в видимую Церковь... и сомнения в ее благодатной силе, здоровое чувство Церкви, никогда не покидающее душу народную, заставило ее особенно усиленно и радостно припадать к невещественному граду Церкви невидимой, и восполненная благодатью этой Церкви, не оскудевала народная вера в Церковь. В переживаемые нами годы отчаяния в судьбах Церкви нам нужно вспомнить эту забытую народную тропу, ведущую к Церкви». Очень точно «схватил» он и осо-

¹ Лихачев Д.С. Литература трагического века в истории России // Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М.: Худ. лит., 1981. С. 16–17.

бенности письменного источника, который еще не был изучен и не получил научной интерпретации: «“Китежский Летописец” — не летопись, но в нем, в первой его исторической части, есть какие-то летописные следы; есть в нем следы книжных сказаний об Антихристе, есть наслоения из святоотеческой литературы; он принадлежит авторам, а не автору; его состав лишен цельности; связность изложения отсутствует; самый язык — во многом уже стилизация под более древние формы языка. Но вместе с тем в «Китежском Летописце» есть подлинный религиозный пафос, есть *несомненные свидетельства опытного религиозного пути, связанного с хождением к Невидимому граду*. Именно эта *внутренняя религиозная значительность “Летописца”* заставляла народ — старообрядцев и православных — переписывать и с благоговением читать его. (...) Вовсе не случайно сказание о Китеже запечатлено в форме «Летописца»: летопись, в народном представлении, всегда есть свидетельство о подлинном, бесспорном, самом достоверном, навеки засвидетельствованном бытии». И делает вывод: «Невидимая Церковь невидима нами лишь до тех пор, пока мы не знаем пути к ней, пока мы не пришли к ней тяжелой «Батыевой тропой», тропой подвига, послушания и религиозного опыта»¹.

Этапным значением в изучении памятника обладает книга В.Л. Комаровича «Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд». Опубликованная в 1936 году, она и по настоящее время не утратила своего научного значения. Последователь А.К. Бороздина, С.А. Венгерова и А.А. Шахматова (обучался у них в Санкт-Петербургском университете), Комарович изучал легенду в ее устном и письменном бытовании всесторонне и комплексно — как фольклорист (использовал в том числе и свои записи, сделанные в экспедициях 1925–1926 гг.), как филолог и как текстолог. Он впервые исследовал письменный вариант китежской легенды в составе «Китежского летописца», для чего предпринял сбор всех списков «Летописца о убиении...», в котором наиболее полно изложено повествование о граде Китеже; выявил множество заимствований из других источников; определил среду возникновения памятника, — старообрядцев-бегунов, которые во второй половине XVIII в. во множестве проживали в окрестностях озера Светлояр. «Обосновавшись на

¹ Дурьлин С. Церковь Невидимого Града. С. 15–17, 22.

Сверлояре в 80–90-х гг. XVIII столетия, сопелковские «бе-гуны», с присущим им интересом к «писанию», и оказались призванными завершить в духе своего учения весь процесс народно-литературных обработок китежской легенды»¹.

Текстологическая работа, проведенная очень тщательно, с привлечением огромного (думается, исчерпывающего на тот момент) количества древнерусских письменных источников разных жанров (летописей, житий, святцев, различных рукописных сводов и др., нередко словно добываемых из самых глубинных тайников архивохранилищ), позволила Комаровичу решить труднейшую задачу — проследить путь становления цикла «Китежского летописца» и предложить свою версию истории текста этого выдающегося памятника древнерусской письменности, дожившего в актуальной культурной форме до настоящего времени. А внутри него — воссоздать историю текста Китежской легенды от ее первоначальной версии к старообрядческому варианту, уже опубликованному в пересказе С.П. Меледина в 1843 году.

Ученый провел поистине гигантскую работу, и труд его воздвигнут как наилучший памятник своему автору. Конечно, с ходом времени и развитием научного знания уточняются и даже опровергаются отдельные сведения, а также некоторые концептуальные моменты, как, например, «генеалогическое древо» князя Георгия Всеволодовича и происхождение града Малого Китежа. Но сама методология исследования и стратегия его описания, за которым читатель следит с неослабным интересом и который оставляет сильное интеллектуальное впечатление, делают книгу Комаровича выдающимся образцом этого научного жанра. Выделяя в устном бытовании Китежской легенды три обособленные друг от друга версии, Комарович останавливается на третьей как на главной и также отмечает, что она утвердилась под влиянием письменного памятника: «Версия эта общеизвестна, — пишет он. — Но в изустной передаче на Светлояре она *почти лишена теперь самостоятельности по сравнению с письменной версией* в «Китежском летописце», памятнике, имеющем там широкое распространение», в котором преда-

¹ Комарович В.Л. Китежская легенда: Опыт изучения местных легенд. С.52.

ние о Китеже и «нашло себе последнюю, наиболее полную *народно-литературную* обработку»¹.

Для нас особенно важно то, что письменную версию В.Л. Комарович рассматривает как компиляцию разных текстов, как синтез изначальных фольклорных источников, народных преданий о Батыевом нашествии с позднейшим письменным «летописным» обрамлением. «Что мы имеем тут дело с компиляцией, увидел и отметил еще Бессонов, — пишет Комарович, — справедливо предполагавший в основе памятника отрывки какого-либо местного летописца. «Приводя из него отрывки как основу, — говорит Бессонов, — это позднейшее сочинение, повинувшись народным преданиям, проводит по ней своеобразные узоры и создает целую поэму»². Основываясь на всех имеющихся в его распоряжении списках «Книги глаголемой летописец» (двух опубликованных и десяти найденных в архивах), Комарович выделяет в письменном источнике четыре раздела. *Первый* составляет генеалогия «святого благоверного и великого князя Георгия Всеволодовича» и вся историческая часть, включая строительство им «градов и церквей» (в том числе Малого и Большого Китежей), описание ужасов внезапного нашествия, предательства, сечи великой и гибели князя. *Второй* — повествование «о чуде над градом Китежем или, верней, апология чуда», где ссылками на жития «святых отец» доказывается, что «невидим будет Большой Китеж даже до пришествия Христова» и что «в последние дни и времена будет сие...». *Третий* — малый исторический раздел — составляет рассказ о «погребении честных мощей» Георгия Всеволодовича и убиении Батыем других князей. И, наконец, последний, *четвертый* раздел начинается словами: «Аще ли же который человек обещается истинно идти в него, а не ложно», — и представляет собой совершенно самостоятельное, мало связанное с предыдущим рассуждение о пути подвижника в «сокровенный» Китеж. «Книга...» заканчивается указанием года, когда она составлена и передана «церкви на уверение всем православным христианам» (1251 год — «апокрифическая дата», по оценке Комаровича).

¹Там же. С. 35-36.

²Песни, собранные П.В. Киреевским. М., 1862. Ч. 1. Вып. 4. Приложения. С. СXXXII.

Таков состав этого свода, созданный компиляторами-книжниками. Однако при этом Комарович делает важное замечание: «*В той среде XVIII столетия*, где возникла «Книга глаголемая летописец», основной источник этого свода, краткий «Летописец о убиении», *оценивался как памятник XIII столетия*»¹.

В текстологической работе Комаровича нам важно не только выявление заимствованных текстов (в принципе вставки составителей-старообрядцев из разных текстов Нового Завета видны «невооруженным глазом»), но именно история (исторические слои) текста и создание окончательного полного варианта легенды в старообрядческой среде во время Раскола, в обрамлении экзегетических вероучительных разделов. Среди вставок, внедряемых в повествование о трагических событиях XIII века, обращает на себя внимание обилие заимствований из Откровения Иоанна Богослова. Это особенно касается последнего, четвертого отдела «Книги глаголемой летописец», самостоятельность которого подчеркнута уже его отдельным заглавием: «Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже». Она представляет собой выделенное в заключительный раздел повествование о невидимом граде как пространстве спасения и о том, кому оно предназначено, а кто не сможет в него войти. В начале «Повести...» сразу сделана первая вставка — о «вавилонской блуднице» (традиционно толкуемой как символ современного грешного мира), со старообрядческими толкованиями 17-й главы Апокалипсиса и с прямой отсылкой к Откровению Иоанна: «бежа от блудницы вавилонския темныя и скверныя мира сего. яко же Святыи Иоанн Богослов во откровении книги своея написа о последнем времени...». И далее: «*иже на конец века сего... мятежнаго и слез достойнаго... чудо явися невидим град бысть... и сей град Болший Китеж невидим бысть и покровен рукою Божиею... по их молению и прошению...*»². Здесь еще раз события татарского нашествия, уже вписанные в контекст Священного Писания, представлены в их исторической конкретности: «запустение града того поведают отцы слышавши от прежде

¹ Комарович В.Л. Китежская легенда. С.43.

² Повесть и взыскание о граде сокровенном Китеже // Там же. С. 179, 182.

бывших их отец, по разорении градском, и по сте летех после нечестиваго и безбожнаго царя Батыя разори бо всю ту (страну) Зауольскую и села и деревни огнем пожже и лесом поросте вся та страна Зауольская, и с того времени не видим бысть град той и монастырь»¹.

И в целом вся «Повесть и взыскание...» представляет собой практически пересказ библейского Апокалипсиса. Ставший невидимым Большой Китеж, называемый «место святое», «благоутишное пристанище», прямо отождествляется в ней с воплощенным в Библии «в конце времен» Новым Иерусалимом: «и сей град Болший Китеж невидим бысть и покровен рукою Божию, иже на конец века сего многомятежна и слез достойнаго...».

Здесь мы остановимся, чтобы сделать свой вывод по результатам текстологической работы Комаровича и собственных наблюдений над текстами «Китежского летописца», приведенными полностью в его книге. Ибо то, что сделал древнерусский книжник с народной легендой, и есть ее возведение к сакральной модели — библейской модели Апокалипсиса. Мы видим, как при описании страшного Батыева нашествия *составитель текста работает с избранной им порождающей моделью осмысления* — вводит в ткань повествования «библейские ключи» в виде аллюзий и *пересказа разных глав из ОИБ, которые образуют его непосредственный экзегетический комментарий и прямо объясняют религиозно-духовный смысл описываемых событий*. С этой целью он «заявляет» тему Апокалипсиса уже в начале повествования, еще на этапе строительства городов князем Юрием: «неприятательный первоначально рассказ об измерении Китежа Большого распространен вставкой, напоминающей аналогичный эпизод Апокалипсиса (в гл. 21)», — зорко отмечает данный момент Комарович². Так сразу появляется мотив прямого сопоставления будущего спасаемого невидимого Китежа с Новым Иерусалимом, последовательно развиваемый в дальнейшем. Здесь следует отметить, что и сам образ невидимого града, которого нет в начальном тексте «Летописца оубиении...», завершаемого гибелью князя Юрия, возник, как можно предположить по истории текста, на этапе

¹ Там же. С. 182-183.

² Комарович В.Л. Китежская легенда. С. 50.

соединения легенды с Апокалипсисом, как «достраивание» необходимого последнего звена его «структуры сюжета», которая тем самым достраивает и содержание.

Становится ясно, что таким путем Китежская легенда помещается в эсхатологический контекст, а работа компилятора-старообрядца (его вставки — пересказы и цитаты из ОИБ) состоит во **внедрении Апокалиптической модели в текст легенды, точнее, — в возведении исторических событий легенды к библейской модели ОИБ** — факт, обладающий для нас концепционным значением. Ибо такое возведение придает легенде и описываемым в ней событиям не только религиозное толкование, но и **историософскую интерпретацию и превращает этот письменный** (ставший окончательным и общепризнанным) **вариант легенды в историософскую модель** — модель осмысления и концептуализации русской истории, в том числе и сопрягаемых с ней в дальнейшем других исторических событий (что особенно ярко выразилось уже в эпоху Раскола, а затем в преддверии и после революции 1917 года, когда Китеж стал выступать символом и исторической национальной катастрофы России, и потерянной в эмиграции Родины, и внутренней эмиграции и мн. др.).

В процессе превращения Китежской легенды в историософскую модель особой важностью, на наш взгляд, обладает факт совершенного в ней синтеза, который обеспечил ей особое место в русской культуре. Это **синтез** в окончательно оформившемся варианте легенды **народного и профессионального пластов культуры**: устных, бытующих в народе источников (преданий, сказаний) и древнерусской книжно-летописной культуры возведения событий своей истории к библейским смыслообразующим моделям. Не случайно это происходит в Расколе, возродившем народную легенду, сопрягшем в ней две трагедии русской истории одной моделью и распространившем ее в разные пласты культуры: народной, где он читался и пересказывался в фольклорно-порождающей среде; полупрофессиональной бытовой, городской, околмонастырской — калики перехожие и их духовные сказания, которые они разносили по всем направлениям, и книжно-письменной, где он начал приобретать популярность, отвечая запросам духовного «искания Града» в верхних слоях общества и пластах культуры. Таким путем легенда реально **становилась общенациональной**, вырастая

из самых недр народной культуры и отвечая духовным чаяниям всех слоев населения. Ибо главное в ней — обретение спасения, иного Града среди страшных всеобщих бедствий и исторических катастроф. Этим, кстати, Китежская легенда и отличается от других народных преданий о провалившихся и затонувших городах (как, например, древнегреческие Сибарис и Атлантида, город бретонской легенды Ис) — в ней Китеж становится сокровенным не *в наказание* за нечестие, а *во спасение* за подвиг противостояния, жертвенности, мученической гибели, верности и веры.

Здесь стоит вспомнить: К.В. Чистов считал, что «для русской устной традиции легенда о провалившемся или затонувшем городе совершенно нехарактерна», и «китежская легенда составляет своеобразное исключение»¹. Однако, не характерная для русского *фольклора* по типу легенд о провалищах «в наказание», она стала самой популярной легендой в русской *культуре* в своем варианте «во спасение». Из этого следует, что китежская легенда превратилась в такую символическую форму культуры, в которой нашло выражение и запечатлелось нечто сущностное в национальной духовности и картине мира, что сохраняет свою актуальность на разных этапах и транслируется в ней сквозь время.

В послереволюционное время началось научное, фольклорно-этнографическое изучение Китежской легенды как местного сказания. Словно обобщая огромный интерес к ней в предреволюционные годы, в 1924 году был опубликован библиографический список литературы о светлоярской легенде в указателе: *Бродский Н.Л., Гусев Н.А., Сидоров Н.П.* Русская устная словесность: Историко-литературный семинарий (Центральное бюро краеведения при Российской академии наук) (Л., 1924). Начались и фольклорные поездки с целью записи устных рассказов о невидимом граде, в которых в 1925—1926 годах участвовал и будущий автор монографии о Китежской легенде В.Л. Комарович. В дальнейшем изучение легенды проводилось большей частью методами «позитивной» науки, с антирелигиозным акцентом, хотя продолжалось и почитание озера Светлояр. Как пишет современный исследователь легенды, «на озеро Светлояр в поисках Китежа

¹ *Чистов К.В.* Русские народные социально-утопические легенды 17-19 вв. М., 1967.

в советское время отправлялись экспедиции ботаников и географов, геологов и гидробиологов, аквалангистов и фольклористов», вместе с тем «не прекращался и поток паломников к озеру Светлояр как к святому месту...»¹. Отчеты об этих экспедициях и материалы о легенде публиковались в научных журналах и сборниках, материалы экспедиций изучались². Продолжались поиски исторических корней легенды и ее происхождения, к которым прибавлялись новые версии; велись разыскания новых списков «Китежского летописца» и неоднократно осуществлялась его публикация³. Китежская легенда исследовалась в ряду народных социально-утопических легенд в России в монографиях К.В. Чистова и А.И. Клибанова⁴. Проводились и проводятся посвященные ей научные конференции, публикующие свои материалы (среди них Нижегородские конференции, Городецкие чтения). И в целом к настоящему времени фольклорно-этнографическая, этнолингвистическая литература о Китеже весьма внушительна. Она подробно описана и синтезирована в фундаментальном тысячестраничном исследовании Н.А. Криничной «Русская

¹ Сиренов А.В. Главная книга В.Л. Комаровича: Вступительная статья // Комарович В.Л. Китежская легенда. С. 5.

² «Советская этнография» (Невский А. Работа светлоярской экспедиции (по следам Мельникова, Короленко и Пришвина). — 1931. № 1—2. С. 172-173; Блинкова Л.А., Бородько Р.Г., Одицова И.И., Савушкина Н.И. Китежская легенда и несказочная проза Заволжья. — 1973. № 4. С. 113-123; Шестаков В.П., Шохин К.П. Сказание о невидимом граде Китеже (Вестник истории мировой культуры. 1960. Сентябрь-октябрь. № 5. (23). С. 77-92); «Вестник МГУ» (Савушкина Н.И., Богданова Е.Ю., Юдина Н.Б., Юхневич М.Ю. Новые записи легенды о граде Китеже. (Вестник МГУ. Серия 10. Филология. 1969. № 3. С. 78-84); «Русский фольклор» (Савушкина Н.И. Комплексная экспедиция на Светлояр. — Вып. 12. Л., 1971. С. 279-271); «Вопросы истории» (Воронцова Л.М., Орлов А.С. Китежская легенда. — 1985. № 10. С. 183-187); Кулагина А.В. Легенда о граде Китеже в свете экспедиционных записей XX — начала XXI веков // Народные культуры Русского Севера. Фольклорный этитет этноса: Мат-лы рос.-фин. симп. Архангельск, 2004. Вып. 2., и др.

³ Тихомиров М.Н. Описание Тихомировского собрания рукописей. М., 1968. С. 180-184; Путь к граду Китежу: Князь Георгий Владимировский в истории, житиях, легендах / Подгот. текстов и исслед. А.В. Сиринова. СПб., 2003. С. 167-181.

⁴ Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII—XIX вв. М., 1967; Клибанов А.И. Народная социальная утопия в России. Период феодализма. М., 1977.

мифология: Мир образов фольклора»¹, в котором большой и подробный раздел посвящен Китежской легенде (Часть III. Человек на перепутье миров. Глава I. Китеж: легенды о провалившихся городах. С. 711-826). Все это свидетельствует о том, что *Китежская легенда весь XX век оставалась и остается по настоящее время в сфере научных интересов*, и последние книги о ней и о граде Китеже вышли уже в 2010-е годы². Сведения о последних современных исследованиях легенды обобщены в предисловии А.В. Сиренова к новому изданию книги В.Л. Комаровича (2013): «Намеченные Комаровичем параллели с аналогичными легендами дополняются новыми примерами, чему способствует новый материал, собранный трудами нескольких экспедиций в разные годы. Расширяется география подобных сопоставлений, исследуется их контекст. В отношении же синтеза двух составляющих легенды, письменной и устной, ни одну из предпринятых попыток нельзя назвать результативной. По большей части все сводится к пересказу основных положений исследования Комаровича... Все это доказывает, что труд Комаровича не устарел», и вместе с тем «загадка, порожденная китежской легендой, до сих пор не разгадана»³. Можно предположить — возможно, она и не предназначена к разгадыванию...

Нас же во всех этих разнообразных направлениях исследований прежде всего интересуют наблюдения фольклористов о «живой жизни» легенды в народе — ее *фольклорное бытование*, чтобы сопоставить его с ее совершенно иным функционированием в культуре — ее *культурным бытием*.

* * *

Известно, что паломничества к озеру продолжают, как продолжают и культовые обряды с совершением молебнов и троекратным «оползанием» озера. Вместе с тем жизнь во все это вносит свои изменения. Современное бытование легенды предстает в наблюдениях и записях фольклорных экспедиций последних лет, в книгах энтузиастов-краеведов,

¹ Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. М.: Академич. проект «Гаудеамус», 2004. — 1002 с.

² См., напр.: Сиренов А.В. Степенная книга и русская историческая мысль XVI–XVIII вв. М.; СПб., 2010 (с. 389-415); Морохин Н.В. Град Камен. Путешествие в Китеж. М.: Вече, 2015. — 256 с.

³ Комарович В.Л. Китежская легенда. С. 12-13.

на месте «добывающих» все возможные топографические и еще сохраненные в народе «исторические» (легендарные) подробности. Согласно их данным, легенда и в настоящее время является элементом живого устного народного творчества, в то время как другие типологически родственные и прежде популярные легенды уже ушли из народной памяти. Но данные о состоянии китежской легенды в устном бытовании разнятся. С одной стороны, есть свидетельства сохранения прежнего содержания легенды и культа невидимого града. Н.И. Толстой, например, исследовав народную традицию паломничества к Светлояру и оползания озера, констатировал: «Китеж — сонм “живых” храмов, с колокольным звоном и утренними и вечерними службами, воспринимается паломниками как материально и конкретно существующий, но незримый или зримый не всем и не всегда. И в этом по народному представлению нет ничего необычайного, ибо Китеж отмечен печатью святости и героического подвига, и тем же отмечено и озеро Светлояр. Для народной легенды, как и для архаического народного мироощущения, град невидимый и храмы невидимые — не абстрактность и фантастичность, а конкретность и реалистичность, открывающаяся, правда, при условии молитвенной сосредоточенности и отрешенности»¹.

Есть и другие наблюдения. Очевидно, закономерный в позднее советское время, хотя и весьма неожиданный путь эволюции самой легенды выявили в 1960-70-е годы фольклористы, собирающие устные народные рассказы о граде Китеже и озере Светлояр в ареале их бытования. Они обнаружили, что на протяжении второй половины XIX—XX веков изменился смысл культа и обрядов на озере и претерпела эволюцию сама легенда. Изучавший этот исторический процесс В.Н. Басилов охарактеризовал его следующим образом: «Культе «сокровенного града» ушел в прошлое, но культ «светлого озера» еще сохраняется. Внешняя сторона культа в основе своей остается прежней... Содержание же культа, его основная идея совершенно изменились. Если еще в начале XX века почитался невидимый город (церковь, монастырь),

¹Толстой Н.И. Из славянских этнокультурных древностей. 1. Оползание и опоясывание храма // Ученые записки Тарт. гос. ун-та. Вып. 754. Символ в системе культуры. Труды по знаковым системам. XXI. Тарту, 1987. С. 61-62.

то сейчас почитается само озеро. Паломничество устраивается только с целью получить у озера исцеление или исполнение какого-нибудь желания: ...озерной воде и различным травам, сорванным на «святом месте», приписываются целебные свойства». И приводит свидетельства паломников: «Если бы целебности в воде не было, на озеро не ходили бы»¹.

Новый цикл устных рассказов теперь все больше связан с народными поверьями о целебных травах и целебной воде Светлояра, которые соединились с культом озера и словно заместили собой духовное, тайное, сокровенное, связанное с невидимым градом и устремлением к нему. Н.И. Савушкина свидетельствует, что в дореволюционных материалах такие «материальные» сведения были «крайне скудны». Изучив смысловой состав легенды и его изменения более чем за 100 лет (с середины XIX по 70-е годы XX века), она приходит к парадоксальному наблюдению об историческом пути легенды как фольклорного феномена: «Местный характер Китежской легенды, прочное прикрепление ее к Светлояру и пропаганда культа, а позже — борьба с ним и исследование озера привели к тому, что легенда постепенно и все более прочно обрастает рассказами о необыкновенных свойствах Светлояра и его окрестностей. Позже, с потерей легендой актуальности и религиозного смысла все более актуализировались рассказы о необыкновенных свойствах светлойарской воды и трав, о святых местах в окрестности. (...) Последний по времени создания цикл рассказов составляют те, в которых высказываются фантастические предположения об особенностях Светлояра и о том, что находится на его дне (*безотносительно к Китежу*) (! — Л.С.). Живая мысль народа и его творчество направлены ныне на загадочное происхождение озера, на его чудесные природные свойства»².

Иначе говоря, легенда о невидимом граде Китеже, пройдя многовековую путь бытования в народной среде, осталась без града Китежа! Подтверждают эти выводы и более поздние исследования. Н.А. Криничная, посвятившая большой раздел

¹Басилов В.Н. О происхождении культа невидимого града Китежа (монастыря) у озера Светлояр // Вопросы истории религии и атеизма. Вып. XII. М., 1964. С. 164-165.

²Савушкина Н.И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях // Русский фольклор: Русская народная проза. Л., 1972. XIII. С. 76.

исследованию древней мифологической (и одновременно библейско-апокалиптической) основы сюжетных мотивов китежской легенды, приводит свои наблюдения: «По рассказам, в старину звон китежских колоколов слышали чаще, а теперь редко или вообще не слышат. Нет прежней веры: «Вера же есть осуществление ожидаемого и уверенность в невидимом. В ней свидетельствованы древние» (Евр. 11.1). При чем носителей светлоярской фольклорной традиции скорее удивляет не само чудо как таковое, но его отсутствие»¹. О «выветривании» истинного духовного смысла легенды и замене его обрядами оккультистов разных мастей свидетельствует и А.В. Сиренов: «сейчас там собираются любители оккультных практик»².

Итак, короленковское «тайна выдыхается», которое он написал еще в конце XIX века, по завершении XX столетия проявляется в том, что «чудесное» в легенде, к чему относились прежде с глубокой верой, теперь вызывает скептическое отношение. И это отношение, как пишет Н.И. Савушкина, — «один из ярких показателей *разрушения легенды* как суммы представлений о событиях, которые в сознании народа когда-то не являлись вымыслом, а преподносились как истинные факты»³.

Еще один фактор разрушения легенды обусловлен особенностями ее устного бытования. Как отмечал еще К.В. Чистов, «обязательной последовательности и цельности рассказа... социально-утопические легенды, так же, как и все другие разновидности фольклорной прозы сказочного характера, не знали»⁴. Н.И. Савушкина добавляет: «Поэтому неслучайно среди материалов *отсутствуют «цельные» тексты» (их и не было)*, зато намечаются группы текстов с определенным сцеплением эпизодов (мотивов), в которых, исходя из основного представления, повествуется либо о прошлом Китежа, либо приводятся новые свидетельства о его непрекращающемся существовании. Эти рассказы пережили свою эволю-

¹Криничная Н.А. Русская мифология: Мир образов фольклора. С. 782.

²Сиренов А.В. Главная книга В.Л. Комаровича. С. 5.

³Савушкина Н.И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях. С. 72.

⁴Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. С. 338.

цию, отражающую разрушение легенды»¹. Иными словами, легенда в устной форме нигде не представлена полностью и «реконструируется» Савушкиной из суммы записанных преданий, на основе сведения их общей мотивной структуры. Смысл такого свода, пишет собирательница, «не в восстановлении некоего пратекста, но в выявлении всех компонентов *легенды, в цельном виде не существующей и не исполняемой*». И считает, что ядром местной легенды является местонахождение Китежа, которое определяет взаимосвязь других элементов и «является объединяющим для остальных свидетельств»². Тогда как *ядро национального культурного мифа*, как мы увидим позже, — совсем другое.

* * *

Таковы по данным фольклористов основные тенденции жизни и эволюции Китежской легенды в ее современном бытовании, которые свидетельствуют, думается, о ее взаимодействии с меняющимся историческим контекстом — об отражении в ней реакции и на атеистическое позднее советское время, и на начало духовного возрождения в стране, но в любом случае — о ее постоянном присутствии в народном сознании и устном творчестве. Но нас по направлению к *опере Н.А. Римского-Корсакова, где легенда получила свое высшее выражение и была возведена на уровень национального культурного текста*, будет интересовать теперь не научное фольклорно-этнографическое и филологическое изучение легенды, а ее *культурное бытие*, ее роль в отечественной культуре как *одного из константных нарративов, со временем превратившимся в национальный миф, устойчиво живущий в культурном сознании и памяти, переживающий эпохи своей актуализации и выступающий в культуре «механизмом текстообразования»* — в художественном творчестве, философской мысли, публицистике, других формах «смыслопорождающей деятельности», равно как и в обыденном сознании. Для этого в культурном бытии легенды потребовалась актуализация в ней другого «смыслового ядра» и опора на другую «универсальную модель», что выразилось в *синтезе местной заволжской легенды с библейской моделью*.

¹Савушкина Н.И. Легенда о граде Китеже в старых и новых записях. С. 75.

²Там же. С. 63, 64.

Исторический путь, пройденный легендой о невидимом граде Китеже за восемь веков в русской культуре, представляется семиотически (в плане формирования и изменения области ее значений) и историософски очень интересным и значительным. В таком направлении легенда еще не исследовалась, здесь загадка феномена Китежской легенды все еще остается, сохраняется и тайна ее духовного притяжения. Приходили и уходили из актуального культурного пространства типологически близкие ей сказания и легенды о других провалных и затонувших городах и монастырях, о далеких землях благочестивой жизни, но Китеж оставался. Более того, на протяжении всего XX века этот образ, концепт, миф, символ (а также архетип, мифологема и др. — так по-разному определяется он в посвященных ему работах, а между тем это понятия не синонимические) сохранял свое значение порождающей модели в русском искусстве, обогащался новыми значениями, расширял свое смысловое пространство. И функционировал как символическая форма, как **«система, обладающая высокой моделирующей способностью»** (Вяч.Вс. Иванов). Путь, пройденный им в культуре с прошлого рубежа столетий: **от местной легенды** (и культов сакрального топонима), в устной форме нигде не рассказываемой полностью (а только отдельными «объединениями мотивов») — к **общенациональному мифу** в начале XX века, имеющему свою цельную историю, повествовательную форму и мифопоэтическую «структуру сюжета». И далее в послереволюционном советском пространстве и в русском литературно-философском зарубежье XX века — к **символу, в который «свернулся» миф** и который **стал «разворачиваться» в бесконечный ряд новых смысловых воплощений** в диалоге с его изначальным значением, выступая «глубинным кодирующим устройством», своеобразным «текстовым геном», легко включающимся в другое текстовое окружение и «сохраняющим в свернутом виде исключительно обширные и значительные тексты» и свою глубинную культурную память¹.

¹ Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 239, 241. О жизни символа («мотива», «топонима», в авторском наименовании) града Китежа в русской литературе XIX–XX вв. см. в статье: Шешунова С.В. Град Китеж в русской литературе: парадоксы и тенденции. 2005. (Интернет). См. также: Товбин К.М. Архетип «сокровенного града» в символическом пространстве старообрядчества // Культурная и гуманитарная география. 2013. Т. 2. № 2.

Став многомерным символом в духовном пространстве русской культуры, град Китеж уже не требовал развернутого повествования и мотивировки чуда своего спасения — они хранятся в его смысловой глубине.

Если же посмотреть на *всю историю культурного бытия* Китежской легенды с XIII по XXI вв., за уже почти восемь столетий, то в ней нам отчетливо видятся (и представляется возможным выделить) *четыре этапа*, на каждом из которых она, в отличие от других народных сказаний и легенд, актуализируясь, приобретала некое особое значение. Возможно, поначалу незаметное, оно постепенно проступало все явственнее, пока не приобрело «ставшую» культурную форму. *Первый* — это ее рождение в ходе первой «национальной катастрофы» (Д.С. Лихачев) ордынского нашествия на Древнюю Русь. *Второй* — ее возрождение в ходе следующей глобальной исторической катастрофы — Раскола и гибели в нем Московской Руси. *Третий* — яркая актуализация легенды, ее востребованность и широкое распространение накануне революции 1917 года, в предчувствии надвигающейся новой, поистине апокалиптической трагедии. И *четвертый* — ее активное обращение в виде символа на протяжении всего XX столетия, между двумя историческими разломами России в начале и в конце века. И всякий раз, на всех этапах, она осмысливалась и «работала» в культурном сознании как историкофилософская модель.

Проследим этот путь.

* * *

Уже в самом начале, при своем рождении, легенда о невидимом граде Китеже *слагалась не просто как повествование об исторических событиях вражеского вторжения, но и выступала*, как ни парадоксально это прозвучит, *формой их историкофилософского осмысления*. Легенда возникла у христианского народа в результате нашествия несметных азиатских орд, истреблявших все живое на своем пути, и в ней проявился уже сложившийся в древнерусской культуре принцип уподобления событий своей истории сюжетам Священного Писания. Ставшее привычным для русского средневекового сознания, такое уподобление, напомним, транслировалось и разными жанрами письменности, и устными духовными стихами (разносилось каликами переходжими «во все города и веси»), и впитывалось народом через богослужения

в церкви, где герои недавнего исторического прошлого становились святыми и героями продолжающейся священной истории (Борис и Глеб). Тем самым оно стало возможным и в легенде, родившейся в народной среде.

Китежская легенда возникает как отклик на историческую трагедию, переживаемую как всеобщая погибель, вселенская катастрофа, и формой ее «историософского» осмысления в ней является, как ни неожиданно это прозвучит, — *чудо*. Удивительную трактовку феномена чуда, его философскую интерпретацию, дал А.Ф. Лосев в своей концепции мифа, изложенной им в монографии, завершающей его знаменитое Восьмикнижие 1920-х годов, в «Диалектике мифа». В катастрофическом объяснении мифа (миф — это то-то) философ выделяет категории: символ, личность, чудо, — и делает слово из обыденной речи философским понятием, формирует его новую концепцию. Главное в понимании Лосевым чуда в философском смысле состоит в том, что оно не есть какое-то необычайное событие, *чудо — это «определенный метод интерпретации исторических событий»*¹. Нам представляется именно такой его трактовка в Китежской легенде, которая завершается чудом спасения града, становящегося невидимым для врагов и продолжающего свое существование в духовном пространстве русской культуры — по настоящее время.

Вернемся в эпоху происхождения легенды. Легенда о невидимом граде как раз и порождена одним из самых страшных и разрушительных, охвативших несколько поколений, исторических катаклизмов Древней Руси, которых в таких масштабах не знала более ни одна из европейских стран, — зловещим набегом и последующим игом Орды. Какие бы оригинальные концепции этого события не предлагались в новейших исторических трудах, ученые разных стран дают ему единодушную оценку, и она не противоречит памятникам древнерусской литературы и фольклора, которые донесли до нас характер восприятия и переживания народом событий того страшного времени.

Называя монгольское вторжение «всеобщей катастрофой», автор специального исследования «Монголы и Русь» Г.В. Вернадский пишет: «Монгольская экспансия XIII века была одним из важных и судьбоносных взрывов в истории

¹ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 552.

человечества, которые время от времени меняют судьбы мира. По масштабам своего влияния на всемирную историю оно может быть соотнесено с варварскими нашествиями V века, которые опрокинули Римскую империю, положив конец древнему миру, а также с триумфальным шествием ислама в VII столетии”¹. Все народы Запада “трепетали при первых вестях о монгольском нашествии на Русь”, — продолжает он и приводит выдержку из письма императора Фридриха II королю Англии относительно появления в Европе полчищ степняков: “страх и трепет возникли среди нас, побуждаемые яростью этих стремительных захватчиков”². Поражает не только внезапность появления и стремительность нападения, но и беспримерная жестокость ордынской рати, уничтожающей на своем пути всё живое огнем и мечом. “Подобно чуме и голоду, монголы были, по сути, мотором уничтожения”, — приводит Г.В. Вернадский мнение автора монументальной “Истории монголов” (1876) сэра Генри Г. Ховарта и поясняет: “Общее число жертв монгольских войн могло достигать нескольких миллионов. Счет потерь шокирует. Ни одна территория и период истории не знали подобной концентрации массовых убийств”³.

И при всем том, что за полтора века до монгольского нашествия половецкие ханы предприняли около пятидесяти больших походов на Русь (кроме бесчисленных мелких грабительских набегов), в результате которых разорялись самые богатые земли и города и обжитые земледельческие районы превращались в дикое поле, всё же только монгольское нашествие, не сопоставимое с ними по своему территориальному масштабу и жестокости, явилось для Древней Руси поистине вселенской катастрофой, из которой она выходит уже другим государством — Русью Московской, и начинает новую эпоху своей истории. Однако это произойдет только после Куликовской битвы и последующего стояния на Угре. А накануне Куликовского сражения, спустя почти полтора века после вторжения, В.О. Ключевский так характеризовал состояние народа, в котором уже сменилось

¹Вернадский Г.В. История России. Монголы и Русь. Тверь; М., 1997. С. 9.

²Там же. С. 398.

³Там же. С. 10.

несколько поколений со времени нашествия: «Но во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса, произведенного этим всенародным бедствием и постоянно подновлявшегося местными нашествиями татар. Это было одно из тех народных бедствий, которые приносят не только материальное, но и нравственное разорение, надолго повергая народ в мертвенное оцепенение»¹.

Поистине это было «событие, которое делает эпоху». Трагедия Руси осложнялась еще и тем, что одновременно со смертоносным вторжением монгольской рати с востока она подверглась тевтонскому нападению с Запада. Положение было практически безысходным. Что же помогло Руси выстоять и сохраниться в апокалипсисе ее средневековой истории? Вероятно, только одно: «Но дух народа никогда не был сломлен, — подытоживает Вернадский. — ...и тяжелый опыт Руси закалил ее народ и сделал его способным к выживанию в дальнейших испытаниях, которые принесло ему будущее»². Из духа народа родилась и прекрасная легенда о невидимом граде Китеже, воплотившая мечту, основанную на вере, о чудесном спасении. Мечту, рожденную трагизмом наличной действительности.

Д.С. Лихачев пишет: «Монголо-татары страшной лавиной прошли по Руси, и не к кому уже было обращаться с укорами и призывами к прекращению усабиц»³. Распространились сюжеты о чудесах (чудесном переходе христианских святых, икон, на новые места) и, как мы можем сказать в аспекте нашей темы, — их эсхатологическая (т.е. историософская) интерпретация: так всегда бывает перед «казнию Божиею». Лихачев приводит пример: «В повести о перенесении иконы Николы из Корсуни в Рязанскую землю» больше жизненной, исторической правды, чем может показаться с первого взгляда. В форму «чуда» в ней облечено жизненно реальное, историческое содержание»⁴. В новейшем историко-филологическом исследовании М.Б. Плехановой документально (на основе анализа древнерусских летописей и литургии-

¹ *Ключевский В.О.* Значение преподобного Сергия для русского народа и государства // *Сергий Радонежский*. М., 1990. С. 389.

² *Вернадский Г.В.* История России. Монголы и Русь. С. 10.

³ *Лихачев Д.С.* Литература трагического века в истории России. С. 9.

⁴ Там же. С. 10.

ческих текстов) подтверждается такая же трактовка чудес от явленных богородичных икон — в окружении народных (все-народных) бедствий, в трагических событиях древнерусской истории. Автор приводит пример из московской Троицкой летописи, которая «кончалась 1408 годом — нашествием Едигея и словами:

И бысть тогда въ всеи Русской земли всѣмъ
христианомъ туга велика и плачь неутѣшимъ
и рыдание и кричание: вся бо земля плѣнена бысть...»

И продолжает: «После Едигея к 1420-м годам бедствия всех родов начали наступать на русские земли: чума — «мор», болезнь «коркотная», — «трус», «мраз» и голод... *На этом фоне поражает известие*, вошедшее почти во все летописные своды, — *о явлении чудес* от богородичной иконы в Можайском княжестве... Слова о прощении и о непостижимости для человеческого ума милости Божией сохранялись в большинстве летописей в связи с известием о можайской иконе...», и высказывает следующее предположение: «русские празднования в честь чудотворных икон *исторически коренятся в эпохе бедствий*»¹.

Вспомним еще раз вывод Д.С. Лихачева о происхождении Китежской легенды: из народных рассказов о том, что среди страшных бедствий есть сокровенные места спасения для чистых сердцем праведников, героев-мучеников. «Не приходится сомневаться, что из этих народных рассказов и выросла знаменитая Китежская легенда, согласно которой, потерпев поражение в битве на Сити, *Юрий с остатками своего войска очутился в невидимом граде Китеже... Представление о существовании невидимого*, избегнувшего завоевания, безгрешного града или даже целой страны, *существовало во все века народного угнетения...*»². Иначе говоря, — представление о чуде, вера в чудо спасения.

Из сказанного можно сделать два вывода: 1) об историческом контексте чудес: чудеса связаны с народными бедствиями, распространяются среди исторических катастроф;

¹ Плеханова М.Б. «Кипѣние свѣта»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. — СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2016. С. 344-345.

² Лихачев Д.С. Литература трагического века в истории России. С. 16-17.

2) о «механизме» интерпретации исторических событий через чудо. Для его понимания вернемся еще раз к трактовке А.Ф. Лосева. Ключевым элементом в структуре чуда философ считает совмещение двух разных планов реальности: эмпирического бытия и идеального задания (данного вероучением и собственно верой), из чего следует одна из основных формул чуда у Лосева: *«совпадение... эмпирической истории личности с ее идеальным заданием и есть чудо»*¹.

В легенде о невидимом Китеже дарование спасения после мученической гибели всех защитников града и есть чудо такого совпадения, заслуженное, обретенное чудо спасения. Но это спасение — милостью Божьей «в конце времени», по завершении земного пути, то есть эсхатологическое, данное в Библии и взятое оттуда в качестве модели, — *спасения после исторической катастрофы, гибели*. Близкую нам (историософскую) интерпретацию чудес, распространившихся в долгое лихолетье ордынского порабощения, дает и М.Б. Плюханова: «Чудеса как знаки спасения в высшем смысле принадлежат эсхатологическому времени («на всяк час»). Но в высокое учение о спасении прорывается историческое время «избавления от агарян», образуется синтез высшей истории спасения и истории избавления от агарян (или других «иноплеменных враг». — Л.С.), в котором вторая составляющая теряет историческую приуроченность, становясь как бы частью общего божественного плана спасения»².

Таким нам представляется историософский смысл чуда в Китежской легенде, где «структура сюжета» библейской апокалиптической модели (катастрофа — спасение) «достраивает» в образе чуда после катастрофы заключительное звено (спасение в невидимом Граде) и «создает содержание» — полное эсхатологическое содержание модели-мистерии Откровения Иоанна Богослова, которой уподобляются, с которой соотносятся события своей истории.

Были в эпохе и другие «семантические ключи» восприятия и толкования нашествия как апокалиптической катастрофы в письменных источниках, история донесла их до нас из глубины веков. Так, в самых древних русских лето-

¹ Лосев А.Ф. Из ранних произведений. С. 555.

² Плюханова М.Б. «Кипящие свѣта»: Русские Одигитрии в литургической поэзии и в истории. С. 348.

писях, повествующих о монголо-татарском нашествии, неисчислимы полчища степняков, вторгшихся на русскую землю в 1237 году, неоднократно называются смертоносной саранчой — а это образ апокалиптический. Интересно при этом, что в Тверской летописи, сообщающей сначала о жестокой схватке с татарами на Калке, а затем об их тотальном нашествии на Русь, эти два события сопоставляются с разными библейскими повествованиями. В первом случае никому не ведомые «татары-таурмены», «народы неизвестные» названы «безбожными моавитянами», а во втором — апокалиптической саранчой, истребляющей всё живое «в конце времен»¹. И хоть образ саранчи встречается в некоторых других книгах Священного Писания (Лев. 11:22, Втор. 28:38, Исх. 10:4, Иов. 1:2), но в такой трактовке — как грозной демонической истребительной тучи — он является принадлежностью того, что можно назвать «поэтикой Апокалипсиса».

Итак, ордынское порабощение, воспринятое через Священное Писание как всеобщее наказание за грехи (мотив «ради грех наших тяжких» присутствует во всех летописях), актуализировало в средневековой Руси именно заключительную главу Библии — книгу Апокалипсиса о «последних временах», как наиболее соответствующую действительности, как ее «зерцало». Пережитое народом в предельном трагическом напряжении как всеобщая погибель, нашествие монголо-татар сформировало в психологии народа ключевое переживание — ощущение катастрофизма исторической действительности. И акцентировало в сознании средневекового русского человека метаисторическую доминанту — сюжет Большой эсхатологии (всеобщей гибели и всеобщего спасения), в отличие от акцента на Малой эсхатологии (личной гибели в грехе и личного спасения), характерного для средневековой Европы². Рожденную же этой страницей русской истории народную легенду о невидимом граде Китеже представляется возможным рассматривать как своего рода *фольклоризацию библейского Апокалипсиса* — в поэтической форме народного сказания. Происходящие в дальнейшем катастрофы, катаклизмы и потрясения, которым несть числа в русской исто-

¹ Изборник. Повести Древней Руси. М., 1986. С. 135, 142.

² Гуревич А.Я. Культура и общество средневековой Европы глазами современников. Эпоха. Быт. Искусство. М., 1989. Гл. 3.

рии, накладываясь на «старые раны», подтверждали и делали устойчивой эсхатологическую доминанту мировосприятия, формировали своеобразную философию истории, преломленную и в народном сознании, и в философско-религиозной мысли, и в художественном творчестве.

Можно предположить, что значение этой поэтической легенды, со временем превратившейся в устойчивый миф российской духовности и культуры, обусловлено тем, что в ней выразилось и приобрело ставшую форму то, что можно назвать метафизикой судьбы и метафизическим временем российской истории: в свете Священного Писания оно приобретало смысловое отражение в «последних временах» его последней книги. Туда восходят его важнейшие смысловые доминанты: пророчество и предчувствие «неслыханных перемен», переживание катастрофизма событий — и «исход из истории», выход за пределы «здешнего» и устремленность к «иному», лежащему за границами наличного бытия. Ведь постоянная реальность бездны, чувство бездны обостряет жажду спасения.

Рожденная «в года глухие», легенда о невидимом граде и в дальнейшем актуализировалась в культуре времени тогда, когда у людей «бездна разверзалась под ногами». И чем катастрофичнее была текущая действительность, тем напряженнее, интенсивнее было в народе духовное взывание иного Града и одновременно — наполнение легенды новым содержанием, обобщение ею устремлений уже иной эпохи и тем самым расширение ее смыслового объема. Так из кратких разрозненных народных сказаний (Д.С. Лихачев), повествующих о вражеском нашествии, героическом противостоянии народа и мученической гибели князя Юрия, как из источника-родника, родилась легенда, *ставшая в эпоху Раскола оформленной историософской моделью, соединившейся со своей порождающей сакральной моделью в письменном варианте* старообрядческого «Китежского летописца» и приобретшей «классическую» форму в русской культуре.

Второй этап исторического бытия легенды и составляет возрождение ее в эпоху Раскола и оформление письменного варианта, собравшего в цельное повествование и «подавившего» все разрозненные устные предания о Батыевом нашествии. Легенда возрождается в другую эпоху: она оказалась востребованной в ходе следующей исторической катастро-

фы Руси. Ее «нахождение» в заволжской глуши, в керженских лесах — как будто историческая случайность, но это случайность закономерная. Соединившая в ходе составления письменного текста две исторические эпохи единой библейской моделью, легенда в раскольничьем осмыслении в Китежском летописце, «просвеченная» сквозь призму Апокалипсиса, превратилась в историософскую модель восприятия отечественной истории в свете событий Священного Писания, «моделирующих» ее, «нагружающих смыслом», придающих ей религиозно-духовное истолкование.

Апокалиптическая настроенность Раскола известна: не внешний враг, так «внутренний Антихрист» — его главная тема: кончается и Третий Рим, а Четвертому не быть, и это значит, что «кончается история, и судьба мира, конец истории связан с судьбами России. Для старообрядчества решался не местный, не провинциальный вопрос, а вопрос всей мировой истории... Старообрядчество по своим устремлениям было историософично»¹. И не случайно в русском сознании и философии истории Раскол соединился с легендарным невидимым градом Китежем. Так же, как Китеж, он в катастрофических событиях земной жизни «исходит из истории, поселяется за границами истории» и живет «в настроении эсхатологической собранности»: «Время близ есть». Раскол возрождает Китежскую легенду и воспринимает ее события как свое «ближайшее историческое зеркало» (В.Н. Топоров). Но это — «тихий» исход из истории. Был, как известно, и другой — мистериальный, и это о нем и в целом о катастрофе Раскола писала М.Б. Плюханова: «В XVII веке в России эсхатология получила совершенно новую функцию. Эсхатологические предсказания обнаружили способность характеризовать собой события текущего времени... Русское эсхатологическое действо XVII века было мистериальным, *т.е. поднимало жизнь на высоту сакрально-символических значений*. Мистериальность эта не была организована традицией, не подчинялась законам жанра, не имела сценических границ, не регламентировалась сознанием условности происходящего, поэтому это действо вопреки всем, казалось бы, незыблемым в народе инстинктам

¹ Зеньковский В.В. История русской философии. Т. 1. Ч. 1. Л.: «Эго», 1991. С. 52-53.

самосохранения, доводилось до конца, до Страшного Суда» (до самосожжения. — Л.С.)¹. Об этом, как известно, — «Хованщина» М.П. Мусоргского. И потому эсхатологическая модель в Расколе уже привычно, как само собой разумеющееся, накладывалась на современность, в которой подобные сюжеты разворачивались во множестве. «В течение двух столетий являлись и исчезали разнообразные антихристы, мессии, избавители, менялись признаки последних времен... *Неизменным оставалось представление о том, что жизнь происходит на краю времени*»², т.е. по модели Апокалипсиса, сквозь которую оценивалось все происходящее. В связи с этим заметим, что сходные события могут существовать и раньше, и потом, но не приобретать такого историко-культурного и тем более метафизического значения — им придает значимость и «нагружает смыслом» соотнесение с библейской моделью, восприятие в контексте сакрального текста-кода.

Так было в годы тяжелого для страны и трагического для народа церковного и государственного раскола 17 века, двойного раскола (Церкви и Петра), когда невидимый град становится символом истинной веры и сокровенной истины, спрятанной в непроходимых лесах, дальних монастырях-пустынях, глубоко под землей или на дне озера, но тем не менее живой и живущей в народном духе. Так было в России и на рубеже XIX—XX веков, когда культурное бытие Китежской легенды достигло своей кульминации.

Третий этап ее актуализации также начался словно бы случайным нахождением раскольничьей рукописи «Китежского летописца» в той же Нижегородской глубинке, но теперь уже сразу — введением его в обширное культурное пространство путем публикации и привлечения к нему общественного внимания с середины XIX столетия. Получив широкую известность и отклик деятелей разных видов искусства во многом благодаря П.И. Мельникову-Печерскому, который неоднократно пересказывал ее в своих произведениях, легенда на сей раз быстро распространялась во всех слоях населения, завоевывала разные пласты отечественной культу-

¹Плюханова М.Б. О национальных средствах самоопределения личности: самосакрализация, самосожжение, плавание на корабле // Из истории русской культуры. Т. III (XVII — начало XVIII века). 2-е изд. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 424.

²Там же. С. 384.

ры, перемещалась к ее центру и продвигалась к кульминации своего культурного бытия. Все это дало основание С.Н. Дурылину, также совершавшему паломничество к Светлояру, назвать невидимый град Китеж «верховным символом русского народного религиозного и философского сознания»¹.

Однако Дурылин лишь констатировал то, что действительно произошло в культуре десятилетием раньше, поскольку легенда о трагедии нашествия и чудесно спасенном милостью Божией (по молитве Богородице) граде праведников к этому времени уже получила свое кульминационное воплощение в «Сказании о невидимом граде Китеже и деве Февронии» Н.А. Римского-Корсакова (1903-1904, премьера в Мариинском театре — 1907). В нем композитор со своим соавтором, либреттистом В.И. Бельским, совершил масштабный культурно-художественный синтез и возвел легенду на уровень *национального культурного текста*, запечатлев в нем то, что С.С. Аверинцев называл «предельным смысловым содержанием целой эпохи»². И осуществил это традиционным для национальной культуры способом — соединения с библейской моделью Откровения Иоанна Богослова, что было задано уже самим литературным источником, «Китежским летописцем», и развернуто в опере с использованием не только его множественных «семантических ключей», но и его целостной мифопоэтической структуры сюжета — для концептуализации исторических событий и их историософской интерпретации с проекцией на современность. Современность же была исполнена эсхатологических предчувствий приближающейся катастрофы России начала XX века (1914—1917), на волне которых и произошла интенсивная культурная актуализация бывшей местной Китежской легенды.

Свидетельств таких предчувствий в эпохе множество. «В сердцах людей последних поколений залегло неотступное чувство катастрофы. Мы еще не знаем в точности, каких нам ждать событий, *но в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. Мы видим себя уже как бы на фоне зарева...» — свидетельствовал А. Блок о душевном состоянии

¹ Дурылин С.Н. Русь прикровенная. М.: Паломник, 2000. С. 21.

² Аверинцев С.С. Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура. Сб. ст. в честь В.Н. Лазарева. М.: Наука, 1973. С. 44.

людей и эсхатологической атмосфере времени¹. Предчувствия оправдались, и поразительно, как начавшаяся Первая мировая война сразу сомкнула всю цепь ассоциаций, запечатленных в генетической памяти народа его историческим опытом, всколыхнула в нем метафизическое чувство своей истории и судьбы. В трудах мыслителей и художников эпохи, в их частных письмах и дневниках действительность постоянно соотносится с Апокалипсисом. Он все время в сознании, как в психологии — переживание «последних времен» («Исторически чувствуем себя на Страшном суде раньше смерти» (С.Н.Булгаков); «теперь началась настоящая «трагедия» и мы подходим к действительной Голгофе, после которой нас будет ждать светлое воскресение Руси» (Г.А.Рачинский) и др.). Среди множества свидетельств восприятия эпохи ее великими современниками с волнением читаются размышления Е.Н. Трубецкого, затрагивающие глубинные метафизические смысловые пласты и исторические параллели происходящего. «В начале этой осени у нас творилось что-то вроде светопрествления, — писал философ. — Вражеское нашествие надвигалось с быстротой грозовой тучи, «заставляя» вспоминать евангельское изречение о последних днях («...тогда будет великая скорбь, какой не было от начала мира и не будет»). Тогда, как и теперь, в дни зимней нашей скорби, *мы испытываем что-то близкое к тому, что переживала древняя Русь в дни татарского нашествия*». И что же мы видим в результате! — восклицает философ, переводя свое внимание в область духа и искусства. — «Немая в течение многих веков икона заговорила с нами снова тем самым языком, каким она говорила с отдаленными нашими предками... Ее символический язык непонятен сытой плоти, недоступен сердцу, полному мечтой о материальном благополучии. Но он становится жизнью, когда... у людей разверзается бездна под ногами. Тогда нам нужно чувствовать незыблемую точку опоры над бездной... Нам нужно достоверно знать, что над «царством зверя» есть иной закон жизни, который восторжествует»² (курсив мой. — Л.С.).

¹ Блок А. Стихия и культура // А. Блок, А. Белый. Диалог поэтов о России и революции. М., 1990. С. 396.

² Трубецкой Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи // Философия русского религиозного искусства XVI—XX вв. Антология. Вып. 1. М., 1993. С. 215.

Интенсивность исканий этого «иногo закона жизни», духовный ренессанс в России накануне ее воистину апокалиптической катастрофы способствовали блистательному расцвету в разных областях культуры Серебряного века. Открытие иконы, ее духовного смысла, которое Е.Н. Трубецкой называет «самым парадоксальным», яркий расцвет духовной музыки, составивший кульминационный этап ее многовекового развития и давший ее вершинные завоевания, выразили что-то важное в этой неповторимой эпохе, изумляющей своей духовной интенсивностью и богатством художественных свершений.

Отмечая большое умственное и духовное возбуждение, бурные искания, пробуждение творческих сил, быстрые переходы от марксизма к идеализму, «от эстетизма и декадентства к мистике и религии, от материализма и позитивизма к метафизике и мистическому мироощущению», активный участник этих процессов Н.А. Бердяев писал об «обострении религиозной и мистической чувствительности» и объяснял причины и смысл происходящих перемен переходом к иному типу культуры. «Внутренний духовный поворот был связан с переходом от исключительной обращенности к «посюстороннему», которая долго господствовала в русской интеллигенции, к раскрытию «потустороннего». Изменилась перспектива... Раскрылись глаза на иные миры, на иное измерение бытия... То было освобождением человеческой души от гнета социальности, освобождением творческих сил от гнета утилитарности, разрывом... с позитивизмом в широком смысле слова...»¹. И хоть разрыв между тем, что происходило в верхнем, аристократическом слое русской культуры и в народных массах, был «болезненный, ужасный» («Жили в разных веках, на разных планетах»), — пробуждение религиозно-духовной активности и обострение мистической чувствительности чувствовалось повсюду. ««Веяние духа» словно пронеслось над Россией в то время. Менялось представление о значении духовных деятелей в реальной жизни, о влиянии «миров иных» на существование и творчество в мире этом»²

¹Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Н.А. Бердяев о русской философии. Свердловск, 1991. С. 217-218.

²Там же. С. 222.

Размышляя о влиянии святых на культуру народа и об онтологическом значении их невидимой духовной деятельности, Вяч. Иванов прямо связывал подъем творческого вдохновения Пушкина осенью 1830 года — удивительное, непостижимое время Болдинской осени — с явлением в России в это время преподобного старца Серафима и с его одухотворяющим воздействием, видел эту связь и в других эпохах: «Я уверен, что не мог бы восстать Дант, если бы не подвизался ранее св. Франциск Ассизский; предполагаю, что не возник бы и Достоевский, если бы не было незадолго на Руси великого святого»¹. Метафизическая мощь этой традиции сказалась в духовном поиске и творчестве многих представителей русской художественной культуры ее «золотого» и «серебряного» веков.

На рубеже веков общероссийский размах приобрели события, вызвавшие религиозное воодушевление во всех слоях общества, — празднование 900-летия Крещения Руси (1888) и прославление двух великих старцев-подвижников, оказавших значительное влияние на русскую культуру, — Амвросия Оптинского и Серафима Саровского (1888 и 1903). Их непосредственным духовным воздействием охвачены едва ли не все крупнейшие философы, мыслители, общественные деятели и художники XIX столетия — А. Пушкин, Н. Гоголь, И. Киреевский, К. Аксаков, К. Леонтьев, Ф. Достоевский, Л. Толстой, Вл. Соловьев, В. Розанов и многие другие. И несомненно — «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А. Римского-Корсакова, создаваемое летом 1903 года, когда в связи с канонизацией Св. Серафима словно царило некое особое одухотворение и «веяние духа» «пасхального старца», которое явно выразилось в религиозной «жизненной философии» и всей целостной духовной основе образа Февронии.

Искание невидимого Града (реальное и духовное), паломничество к святым местам, к старцам в монастыри и пустыни охватило в начале XX века широкие массы народа и интеллигенцию, мыслителей и художников, «низы» и монархическую власть. Много размышлявший о духовном ренессансе в это время, Вяч. Иванов еще отмечал: «...замыкается круг, и мудрость духовных вершин национального сознания встречается и совпадает с вещими предчувствиями народной души. Поиски Руси невидимой, сокровенного

¹Иванов Вяч. Родное и вселенское. М., 1994. С. 348.

на Руси Божьего Града, церкви неявленной... многих странников взманили на дальние пути, других же на труднейшее звали, не пространственное, но духовное паломничество»¹. Озеро Светлояр становится местом особого притяжения. Много народа всякого звания из разных областей России припадало к его берегам, чтобы услышать из глубины “святой звон невидимого града” и узреть «свет неизреченный». Множество деятелей культуры устремлялось к нему с той же целью. Всё это свидетельства не только и не столько этнографического интереса, сколько духовной потребности “прикоснуться к тайне”, пережить присутствие и реальность невидимого Града в «мире этом».

Новую жизнь получает и народная легенда. Актуализация ее в сознании, в духовной жизни, в искусстве была способом преобразования мощных импульсов надвигающейся и предчувствуемой катастрофы, помогающим понять и объяснить, а также и пережить катастрофизм действительности, “зимнюю” скорбь “последних дней”. И одновременно — разглядеть за ней взыскуемый и переживаемый духовно “иной закон жизни” над “царством зверя”. При этом народная легенда, теряя в конкретности “истории и географии”, выигрывала в символическом обобщении, приобретая черты вневременной мифологической модели и превращаясь в устойчивый и репрезентативный миф русского духовного ренессанса и культуры Серебряного века, с их эсхатологизмом, с “трагическим привкусом неминуемого конца”. И с трагизмом уже нового типа — не столько социальным или личностно-лирическим, как прежде, сколько онтологическим, бытийственным, активно питаемым метаисторическими идеями и образами Апокалипсиса.

Данный миф содержит в себе колоссальную трагедию — энергию и представляет своего рода “геометрию катастрофы”, проецирующуюся как на историческую, так и на духовную реальность. Ее центр — крушение, всеожжение, всеобщая погибель — “онтологически потенциален” преобразованием, рождением иного, новым началом; в ней запечатлен, символически “материализован” сам взыскуемый Град невидимый и символизирована связь его с миром видимым (“святой звон невидимого града” и «свет неизреченный» его иномирного бытия). Всё это и превращало народную легенду

¹ Там же.

в ее кульминационном выражении в монументальной эпопее Н.А. Римского-Корсакова в фокус доминантных идей времени.

Осуществив масштабное претворение народной легенды в синтезе с библейским Апокалипсисом, коснувшись онтологических глубин и метафизических основ русской истории и духа и выразив все это многоплановое, символически насыщенное содержание оперы в совершенной художественной форме, Римский-Корсаков не только создал шедевр музыкального творчества, но и заложил основополагающую традицию “материализации”, символического воплощения Града Невидимого в музыке. Важно отметить, что уже корсаковская музыкальная символика его сакральных сущностей синтезировала богатейшие средства его “изысканного стиля” (по его известной классификации) с церковным канонам и подлинными обиходными распевами, которые он досконально знал, обрабатывал, претворял и прямо цитировал в мистериальных разделах и сакральных темах “Сказания”. Явление невидимого Китежа в финале эпопеи Римского-Корсакова и разработанная для его характеристики музыкальная символика — звукопись и «тайнопись» Града, средства музыкального воплощения его сакральных образов, сущностей и символов, — стали ориентиром и своего рода канонам для последующих русских композиторов, обращавшихся к теме невидимого града, причем как в светской, так и в духовной музыке. Традиция эта прослеживается и до настоящего времени.

Значение корсаковского «Сказания о граде Китеже» стало понятно уже в начале столетия. Став событием не только художественной, но и духовной культуры Серебряного века, “Град невидимый” Римского—Корсакова был пережит и осмыслен сразу в его глубинном духовно-символическом значении. Об этом свидетельствуют созданные уже вскоре монументальная девятичастная кантата С.И. Танеев «По прочтении псалма» (1915) — выдающееся произведение, которым крупнейший русский композитор завершает свой творческий путь, и “Всенощная” С.В. Рахманинова (1915), ставшая кульминацией в развитии русской духовной музыки. Оба произведения, несомненно, преемственно связаны с “Китежем” и своими духовными концепциями, и — в интертекстуальном плане — наследованием корсаковским приемам интонационной символики и тайнописи.

2. ИСТОРИОСОФИЯ В РУССКОЙ ОПЕРЕ

2.1. «Китеж»: откровение Откровения

Предчувствие разоблачает тайны.

В. Брюсов

В «Сказании о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова всегда предчувствовалась тайна, некая сокровенная и еще не постигнутая глубина духовного пространства. Все писавшие о «Китеже» неизбежно сталкивались с ней, отмечая, с одной стороны, его кульминационное положение в творческом наследии композитора и во всей русской опере, масштабность и величественность его концепции и архитектоники, глубину проникновения в русскую историю, в русский характер, музыкальное мышление, а с другой — все же некоторую драматургическую нецельность этого великого произведения, его необъяснимую разноплановость. И даже те, кто интуитивно чувствовал закономерную обусловленную целостность могучего творения корсаковского гения, не могли найти для нее непротиворечивого объяснения. И потому до настоящего времени нет убедительных ответов на многие вопросы. Например: почему для композитора не имела значения национальная характеристика татар? Ведь национально-интонационное противопоставление сторон и их столкновение «задано» драматургией историко-героической оперы. Почему хор

русского народа «Ой, беда идет, люди» является интонационным «отпечатком» темы татар, а музыкальные характеристики Кутерьмы и татар, имея общие черты, совершенно идентифицируются в финале третьего действия? Чем вызвано наличие двух городов — Малого и Великого Китежа, только ли «исторической правдой»? Но в художественном мире действуют иные законы — художественной целесообразности. Не экономнее ли было сосредоточить все действие в одном граде, тем более что опера длинна, и это отмечал сам автор, тщательно хронометрируя все сочиняемое?¹ Кроме того, возникает заметное противоречие между героической характеристикой народа, данной татарами и Поярком (сопротивление врагам «даже и до смерти») и обязательной для историко-героической оперы с патриотической идеей, — и пассивной гибелью, мгновенным падением Малого Китежа без боя и противостояния. В чем необходимость первой картины четвертого акта, если уже в финале третьего все драматическое действие исчерпано и, кроме линии Февронии, все остальные сюжетные линии завершены: враги повержены и в ужасе бегут, предатель наказан безумием и его дальнейшая судьба предопределена, Великий Китеж чудесно спасся и стал невидимым.

Если бы содержанием народных источников и трактовкой в них исторических событий исчерпывалась концепция оперы, то после финала третьего акта оставалось бы только переместить Февронию в невидимый град, что можно было сделать, сразу перейдя к симфоническому антракту «Хождение в невидимый град», а проводниками героини могли бы стать появляющиеся здесь птицы Сирий и Алконост. Очевидно, что ни для развития исторических событий, ни для исчерпания психологической драмы Кутерьмы, ни для завершения событий народной легенды первая картина четвертого действия не нужна. А между тем, как мы убедимся в дальнейшем, это самый важный этап в драматургии и концепции оперы, имеющий прямое отношение к ее скрытому смыслу. Здесь же и еще одна загадка: зачем введен образ Призрака? Ведь с женихом Феврония могла бы встретиться в самом преображенном Китеже, и это оживило бы действие в последней картине.

¹ *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.: Гос. муз. изд-во, 1937. Вып. 5. С. 93, 100.

Становится понятно, что все эти особенности структуры и интонационной драматургии оперы, не мотивированные сюжетным развитием, имеют иное — сверхсюжетное концепционное обоснование... Римский-Корсаков, совместно со своим соавтором — либреттистом В.И. Бельским, используя богатый и разнообразный материал древних повестей, народных песен, духовных стихов, христианских легенд, житий и массы других текстовых источников (как уже описанных в литературе, так и еще не выявленных), вновь творит глобальную художественную картину мира, конструктивной и содержательной основой которой выступает мифологическая поэтика¹. Но если раньше такая поэтика сочеталась со сказочно-фантастическими сюжетами («Майская ночь», «Снегурочка», «Млада», «Ночь перед Рождеством», «Салтан», «Кашей») и основывалась на древнеславянской мифологии, то в «Китеже», при сохранении черт языческого космопантеизма, очевидна иная модель. Какая же?

В ответе на этот вопрос предчувствовалось нахождение искомого «ключа» — того глубинного пласта, который позволяет дать новую исследовательскую интерпретацию оперы, представить целостное, непротиворечивое истолкование ее драматургии и концепции, всех частей и деталей этого многомерного творения и именно такого типа их взаимосвязи.

Понимание вызревало постепенно, но явилось внезапно. Оно проделало путь от наблюдения самых общих совпадений «Сказания» с Откровением Иоанна Богослова в структуре сюжета (катастрофа — чудесное спасение — инобытие в невидимом граде) к проникновению в строго систематизированную мифологическую картину мира, разветвленную в опере как бы «по модели» Апокалипсиса (бинарные оппозиции миров, городов, героев и их путей и медиативные связи между ними), к выявлению неожиданных образных и смысловых соответствий. В либретто Бельского оказалось множество переключек, аллюзий и даже цитат из последней книги Библии. Это побуждало к еще более внимательному рассмотрению драматургии и интонационной концепции

¹Обоснованию мифологической поэтики в операх Римского-Корсакова посвящена работа автора «Образы бытия в художественной картине мира Н.А.Римского-Корсакова» // Русская художественная культура второй половины XIX века. Картина мира. М.: Наука, 1991. С. 227-258.

оперы, непонятных прежде сюжетных мотивов и деталей, которые начинали прояснять свой смысл, к трактовке образов, также приобретавших новое значение, к выяснению внесюжетной обусловленности многих других составляющих. В свете Апокалипсиса все приобретало новый смысл и становилось закономерным.

* * *

Сейчас, когда этот путь проделан, кажется очевидным: прототип невидимого града в последней картине «Сказания» — светозарный образ Нового Иерусалима, воссозданный в последних двух главах Апокалипсиса. Практически все основные характеристики Града Небесного использованы в опере при создании идеального мира преображенного Китежа. Являющийся в финале оперы невидимый град, где «время кончилось, вечный миг настал», есть «царство светозарное», освещаемое «несказанным» светом, «словно солнце незакатное». Это город света, но не природного, солнечного, а иного — яркого, голубовато-белого, не дающего тени, «неизреченного», — света, в котором символизированы главные духовно-нравственные ценности: Бога-Света, истины, любви, добродетели. «Кто знает истину, тот знает этот свет, а кто знает этот свет, тот знает вечность. Любовь знает его», — писал о нем бл. Августин, характеризуя Град Небесный¹. Неслучайно в заключении Апокалипсиса, после всех страшных видений конца времени, когда произошло таинственное пресуществление праведников и их рождение для жизни вечной, возникает образ изумительной красоты — «святой город Иерусалим, новый, сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста, украшенная для мужа своего» (ОИБ, 21:2)², — символ единения нового человечества с Богом и в Боге. «И услышал я громкий голос с неба, говорящий: се, скиния бога с человеками, и Он будет обитать с ними; и они будут Его народом, и Сам Бог будет богом их <...> И ночи не будет там, и не потребуют они ни света светильника, ни света солнечного, ибо Господь Бог просвещает их» (21:3;22:5).

¹Цит. по: *Флоренский П.А.* Столп и утверждение истины. М., 1990. С. 108.

²Здесь и далее цифры в скобках обозначают ссылки на Откровение Иоанна Богослова.

«Отчего у вас здесь свет велик, само небо лучезарное?» — спрашивает Феврония «в восторге», и при этом речь ее становится значительной и торжественной (*Moderato e maestoso*), основанной на знаменном распеве и выделяется звучанием *solo*. «Оттого у нас здесь свет велик, что молитва стольких праведных из уст выходит видимо, яко столп огнистый до неба, — разъясняют ей китежане. — Без свещей мы здесь и книги чтем, а и греет нас, как солнышко».

Но узреть этот свет дано не всем, ибо «только очищенное сердце может принять в себя неизреченный свет Божества и стать прекрасным», — свидетельствовал П.А. Флоренский. «Но в сию меру не вдруг достигают люди, и то разве трудами, скорбью, великим подвигом», — приводит он слова Макария Великого¹. Поэтому невидимый Китеж — город праведников, превозмогших мучения, но сохранивших чистоту своего духа и свою веру, символом чего выступают «столпы огнистые» их молитв, зажженные свечи в руках и белые одежды.

Белые одежды, омытые слезами и «убеленные» кровью Агнца (Христа) — один из главных мотивов в книге Иоанна, символ страданий, мученичества за веру и искупления. «Побеждающий облечется в белые одежды», — благовествует Христос уже в начале Откровения (3:5). Расшифровка этого символа дана после вскрытия Шестой печати: облеченные в белые одежды — «это те, которые пришли от великой скорби; За то они пребывают ныне пред престолом Бога и служат Ему день и ночь в храме Его, и Сидящий на престоле будет обитать в них; они не будут уже ни алкать, ни жаждать, и не будет палить их солнце и никакой зной... и отрет Бог всякую слезу с очей их» (7:14-17). В опере этот апокалиптический мотив специально акцентируется. На вопрос Февронии в невидимом граде: «Отчего здесь ризы белые?» — следует разъяснение: «Оттого здесь ризы белые... что слезой они омылись изобильною, горячею». А перед выступлением княжича Всеволода и дружины на смертный бой во спасение Великого Китежа вводится и мотив «убеления» риз кровью искупительной жертвы. Он звучит в обращении князя Юрия к народу: «Плачьте все от мала до велика, плачьте все кровавыми слезами».

¹Флоренский П.А. Цит. соч. С. 100.

Вместе с тем бытие пресветлое в новом мире имеет и свою духовно-эмоциональную окраску, оно не бесстрастно. Преображенный Китеж, подобно Граду Небесному, есть мир обретенного блаженства, а, как писал Августин, «нельзя себе представить блаженства без любви и радости»¹. И потому Китеж — город благодати и вечной радости как символов искупления и утешения, воздаяния за земные муки, город «всех скорбящих радости», как новый град в финале Апокалипсиса. «И отнимет Бог всякую слезу от очей их, — описывает его Иоанн Богослов, — и ни смерти не будет уже, ни плача, ни вопля, ни болезни не будет уже, ибо прежнее прошло» (21:4). В опере китежане приветствуют Февронию буквально теми же словами: «Буди с нами здесь навеки, водворися в светлом граде, где ни плача, ни болезни, где же сладость бесконечна, радость вечна».

«Сладость бесконечна» и «радость вечна» также имеют здесь не телесно-чувственное, а духовное значение, свидетельствующее о присутствии в граде благодати, которую стяжали праведники в обретенной новой действительности. Ослепительное сияние света, тишину и мир в душе, необыкновенную радость и теплоту испытывали, по многочисленным свидетельствам, святые старцы — пустынники в момент озарения их благодатью. В приводимых в книге Флоренского воспоминаниях св. Серафим Саровский объясняет это следующим образом: «Благодать Божия должна обитать внутри нас, в сердце нашем... Вот это Царствие Божие теперь внутри нас и находится, а благодать Духа Святого и отвне осиевает и согревает нас, преисполняя многообразным благоуханием окружающий нас воздух, услаждает наши чувства пренебесным услаждением, наполняя сердца наши радостью неизглаголанною»².

В Апокалипсисе рождающиеся к жизни бесконечной и всесветлой обретают для своего обитания не только новый город, но и весь вновь сотворенный мир. Его появление возвещается: «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали...» — так начинается Иоанн повествование о Новом Иерусалиме (21:1). Явление преобразенного Китежа как нового творения в опере также

¹ Цит. по кн.: Бычков В.В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 43.

² Флоренский П.А. Цит. соч. С. 115.

возвещается голосами двух невидимых птиц, символизирующих голоса ангелов — вестников Божиих: «Обещал Господь людям ищущим, людям страждущим, людям плачущим, обещал Господь людям праведным: «Будет, детушки, вам все новое: небо новое дам хрустальное, землю новую дам нетленную. Так сказал. Се, сбывается слово Божие», — поют Сирин и Алконост в переходе к последней картине, названной «Хождение в невидимый град». Обращает на себя внимание не только образность и смысл сказанного, идущие от книги Откровения, но и характерная лексика Апокалипсиса, в котором неоднократно встречается: «Се, творю все новое», «Се, гряду скоро». Объяснение же, для кого новый мир создается: для людей ищущих, страждущих, плачущих, праведных, — это объяснение продолжено затем уже в самом невидимом граде, где на вопрос Февронии: «О, за что же эта радость, чем я Богу угодила?» — китежане отвечают: «Поднесла ты Богу-Свету те три дара, что хранила: ту ли кротость голубину, ту любовь ли добродетель, те ли слезы умиления». Для тех, кто хоть сколько-нибудь знаком с книгами Нового Завета, эти характеристики легко опознаваемы: Нагорная проповедь Христа (Матф., 5). Блаженны нищие духом, плачущие, кроткие, алчущие и жаждущие правды, милостивые, чистые сердцем, ибо их есть Царство небесное.

Использован в опере и такой мотив описания Нового Иерусалима в Апокалипсисе, как «сходящий от Бога с неба, приготовленный как невеста», который иначе был бы непонятен. Так, в пророчестве об исчезновении Китежа в первой картине третьего действия возвещается сокрытие его «белым облаком... что фатою светоносною», а в начавшемся вскоре спасении-преображении города его делает невидимым «светлый, с золотистым блеском туман», который «тихо сходит с темного неба». Образ золотистого тумана, заволакивающего город, также почерпнут из Откровения Иоанна Богослова: «Улицы города — чистое золото, как прозрачное стекло» (21:21). И даже цветовая гамма росписей на стенах Китежа отражает сияние драгоценных камней, из которых сотворены основания стен и росписи на стенах в Новом Иерусалиме. «Резьба украшена жемчугом, — говорится в последней картине оперы, — роспись синего, пепельного и сине-алого цвета, со всеми переходами, какие бывают на

облаках». Но именно эта гамма цветов свойственна драгоценным камням, украшающим Новое Творение Господа в конце Апокалипсиса: сапфир — цвет небесной лазури, бирюла — цвет моря и воздуха, иакинф (гиацинт) — лазоревый или небесный цвета, сине-алый аметист, молочно-серый, пепельный халкидон, сардоникс, топаз; блестящие, как золото, хрисолит и сардий»¹. «А двенадцать ворот — двенадцать жемчужин: каждые ворота были из одной жемчужины» (21:21). Указание на строение города из драгоценных камней звучит и в опере: «Терема, врата и повалуши ровно бы из яхонта», — восклицает Феврония.

Есть в «Сказании» и прямое (хотя также скрытое) упоминание Евангелия. Знаменательно окончание оперы. В самом конце последней картины Феврония посылает «грамотку» Гришке Кутерьме — «утешенье Гришке малое — меньшей братии благою весть». А благая весть о граде горнем, как свидетельство явленного Царства Божия, — это и есть Откровение Иоанна Богослова, возвешение пророчества о судьбах будущего — грешникам на землю. Так же заканчивается и само Откровение — заветом Господа Иоанну возвестить миру явленные ему пророчества. «И сказал мне: не запечатывай слова пророчества книги сей, ибо время близко» (22:10), Этот завет повторяет князь Юрий, адресуя его Гришке: «Пусть по всей Руси поведает чудеса велики Божии».

Вообще дух пророчества, стоящий за всем действием «Сказания», является не менее важным свидетельством его связи с великой книгой. Неслучайно, помимо различных предсказаний в партиях главных героев, в оперу введены образы двух пророков — седовласого Гусляра и Отрока, а также вещих птиц Сирина и Алконоста. При этом пророчества в опере и Апокалипсисе совпадают по сути, они касаются не отдельных частных событий, но имеют глобальный, космический смысл, возвещая «годину искушения» (3:10), которая придет на землю «ради грех наших тяжких», и последующие судьбы праведников и грешников, то есть имеют мета-исторический характер.

Так, начало оперы связывается с ее финалом пророче-

¹ Кесарийский Андрей. Толкование на Апокалипсис. — Литературная учеба, 1991. Книга вторая. С. 111, 127.

ством Февронии «А и сбудется небывалое», где она рисует видения своих «снов золотых», дивного весеннего преобразования природы и всего окружающего мира, которые станут явью в последней картине. А в контексте всего последующего действия символическим смыслом наполняется и оброненная перед тем фраза княжича Всеволода: «Приспевают темные потемки». Гришка тоже появляется в опере сразу с пророчеством своей судьбы, которое звучит в обращенной к нему песне-игре «нищей братии» о бражнике: «На земле не знать им радости, царства не видать небесного». В начале второго акта, в Малом Китеже, Гусляр — «высокий, белый, как лунь, старик» — вещает «городу пагубу, всей земле сей навек запустение», после чего хор нищей братии поясняет: «А и тем пристанище бывает, на земли Ерусалим небесный, кто душою восскорбя в сем мире, сердцем възыщет тишины духовной». В Великом же Китеже Отрок хоть и рисует жуткую картину лютого разорения города, но после того предсказывает его светлое сокрытие белым облаком, исчезновение града с лица земли и его спасение. Предсказание гибели воинов Великого Китежа трижды звучит в момент выхода дружины навстречу врагу: в обращении Всеволода («Выйдем ворогу во сретенье... положить свои головушки»), в благословении князя Юрия («Дай вам Бог скончаться непостыдно») и в песне выступающих на бой дружинников («Нам смерть в бою написана, а мертвому сорама нет»).

Есть в «Сказании» и прямое воспроизведение основных пророчеств Апокалипсиса в характерной для него форме. Невидимыми голосами с неба, произносящими пророчества, исполнено откровение Иоанна. Большей частью это голоса различных Ангелов — вестников Божиих, посредников между миром земным и миром горним. Сирин и Алконост, также невидимые, произносят свои речения «гласом ангельским», на что вполне определенно указано в опере. Обе птицы появляются в момент смерти Февронии и благовествуют ей о завершении земных страданий и о грядущем царстве света и вечной радости. Их четыре возвещения, повторяющие откровения праведникам в Священной книге, знаменуют собой все этапы мистерии Апокалипсиса: смерть и новое рождение как переход из «царства века сего» в необъятную ширь жизни бесконечной и всесветлой...

Апокалиптическое истолкование в опере получают и исторические события давнего пошлого — разорение русской земли ордой Батыя. Трижды предстает картина лютого нашествия: в самом действии (финал второго акта), в рассказе о нем Федора Поярка и в пророческом видении Отрока. И все три раза рисуется картина страшного уничтожения — с кровавыми реками, омрачением солнца, звезд и всего белого света, с лязгом доспехов и грохотом колесниц, топотом несметных полчищ железных всадников, — воссозданная в стилистике и образности Откровения Иоанна Богослова.

Вражеское нашествие трактуется в «Китеже» как все-ленская катастрофа, как всеобщая погибель в образе грозных всадников, уничтожающих все живое огнем и мечом: «Лютой казнью мы на Русь идем, грады крепкие с землей сравним, Божьи церкви все огнем спалим, старых, малых до смерти убьем» (текст хора татар). В такой образности — явные переключки с 9-й главой Апокалипсиса, где представлены самые страшные события перед наступлением Судного дня. Их начало ознаменовано звучанием труб семи Ангелов, после чего на землю пали «град и огонь, смешанные с кровью» (8:7) и «пожгли земное, а воду моря сделали кровью и воду рек полынью, и затмились солнце, луна и звезды» (8:7-12). После же гласа пятой трубы был открыт колодец бездны и выпущено войско Аваддона — Ангела бездны. Вот как описывает его Иоанн Богослов: «И возшел дым от колодца, как дым печи великой. И омрачилось солнце и воздух от дыма колодезного. И от дыма вышла саранча на землю... И вид саранчи подобен коням, уготованным на сражение... и лица их как лица человеческие... И имели доспехи, как бы доспехи железные, и шум крыльев их, как шум колесниц, когда кони многие скачут на сражение... Число конного войска было две тьмы тем; и я слышал его» (9:2-16).

В опере появление врагов также предварено звучанием низких труб-рогов (тубы за сценой) и характерными штрихами грядущей картины: «Затрубили трубы... Кони ржут, возы скрипят гораздо... Дым столбом встал», — поют китежане одновременно с появлением темы злых татар в оркестре (ц. 121). И в дальнейшем в создании картины нашествия использованы все основные мотивы характеристики войска Аваддона в Апокалипсисе.

Это, во-первых, мотив «из бездны», звучащей неоднократно: «Попущением Божиим расседались горы и нездешнюю силу выпускали на вольный свет» (хор «Ой, беда ждет, люди»), или в рассказе Поярка: «Расступилась мать сыра земля, расседалась на две стороны, выпускала силу вражью». Затем — мотив неведомых железных всадников (саранчи ли, бесов ли): «Нам незнамый доселе и неслыханно лютый ныне враг явился, из земли словно вырос»; «Бесы, люди ли, неведомо, все как есть в булат закованы». Привлечен и мотив несметного множества конного войска, которое невозможно увидеть, а можно только слышать, например: «Много ль счету их, не ведаю, — сообщает Поярок. — А от скрипу их тележного да от ржанья борзых комоней за семь верст речей не выслушать». В пророческом видении Отрока и в рассказе Поярка воссоздается целостная картина лютой пагубы, близкая видениям Иоанна, и акцентируется также важный мотив смрадного дыма как омрачения света и наступления тьмы (с момента нашествия она устанавливается в опере до самого финала). «Пыль столбом поднялась до неба, белый свет весь застилается, — пророчествует Отрок. — Мчатся комони ордынские, скадут полчища со всех сторон... подняты мечи булатные... пламя пышет, искры мечутся, в дыме звезды все померкнули, само небо загорелось». Ему вторит Поярок: «А от пару лошадиного само солнышко померкнуло». Нетрудно заметить здесь не просто образные параллели, но и текстовые аллюзии с книгой Откровения.

Выделен в «Китеже» и мотив смерти как всеобщей мученической гибели («Да то бесы, не люди... Все огнем пожирают, все под меч свой склоняют»; «Из ворот река течет вся из крови неповинная... И витают враны черные, теплой кровью упиваются»), а также апокалиптический мотив возмездия за грехи, акцентированный в хоре обезумевшего от страха народа: «Ой, беда идет, люди». Страшная картина воссоздана композитором: на фоне напряженно пульсирующего уменьшенного септаккорда, на ff, в реве меди многократно повторяется жуткая, как оскал черепа, тема татар-бесов, которая «отпечатывается» и на хоре народа Малого Китежа, поглощаемого бездной.

Так сцены нашествия вражеских полчищ уподобляются в опере зловещим и величественным картинам Страшного суда и конца света из Апокалипсиса.

Еще одна характерная деталь. В симфонической картине «Сеча при Керженце» главенствуют мотив и ритм скачки, типичный для воплощения апокалиптических «всадников бездны» в изобразительном искусстве и в музыке других композиторов (например, в финале симфонии Хиндемита «Художник Матис»). Однако горестная судьба постигает только Малый Китеж — город, представляющий в опере мир «наличной» социальной действительности. В нем правят спесивые и коварные «лучшие люди», его порождение — пьяница и предатель Гришка Кутерьма. Мифологический прообраз Малого Китежа — мир, «лежащий во зле», подверженный уничтожению в очистительном огне вселенской катастрофы, — тщательно скрыт за реалистически написанными картинами жизни древнерусского города, с его различными, подчас конфликтующими группами населения (лучшие люди — нищая братия), с его праздничными гуляниями и «будничной» философией горя и отчуждения. Лишенный любви и милосердия (лучшие люди: «Нам для нищего жалеть казны, не жалеть ее для пьяницы»), отъединенный от «большого» мира природы, этот мир сдается без боя и погибает без противостояния.

Иная судьба у Великого Китежа. Он выставляет «ворогу во сретенье» свое воинство, принимающее мученическую смерть во спасение града, и «убеляет свои одежды» кровью мучеников и «кровавыми слезами» скорби и страданий всех жителей, от мала до велика, во избежание «позора хуже пагубы». Он изначально создан князем Юрием как «пристанище благоутишное всем страждущим, ищущим, плачущим». Неслучайно «нищая братия», не дождавшись милостыни от богатых людей Малого Китежа, мечтает поскорее добратся до стольного града («Там уж нас напоят и накормят...»). И потому, благословив воинов на смертный бой и приготовившись с молитвами к собственной гибели («Смертный час уж близок...»), китежане переживают ее вместе с градом как воскресение к жизни новой, светлой и радостной («Где мы, где мы, сестры? Та откуда радость, светлая откуда? Смерть ли то приходит, новое ль рожденье?»).

Эта мистерия смерти — нового рождения и преображения, повторенная в судьбе Февронии, в обоих случаях трактуется ритуально, как праздник светлого Успения и Воскресения. Слетается «небесное воинство», принимающее в

нем участие («веющие воскресия», рождающие малиновый звон церковных колоколов, — «Ангелы Господни ныне здесь над нами»), устанавливается связь миров («дым кадильный» с неба — символ духовной связи). И Великий Китеж, и Феврония в момент преображения убираются, «как невеста к злату венцу», с тихой торжественностью. Дева плетет венок из расцветающих невиданных райских цветов, город покрывается золотистым туманом, «что фатою светоносною». Знаменательно, что центром мистериального действия в опере становится Успенский собор в Великом Китеже: это его колокола звучат в опере, к нему сходятся китежане при набеге врагов, в нем, трижды молясь Богородице, получают знамение Ее заступничества и, собравшись в скорби и страдании, в нем обретают радость светлую, переживая вместе с градом преображение («Дивно: град облекся в светлую одежду. Все полком идемте, сестры, в храм соборный, да в Господнем доме мук венец приемлем»). В соборе же завершается обряд посвящения-венчания Февронии в финале оперы.

«Блаженная кончина девы Февронии» — название этой сцены в «музыкальных картинах» из оперы — уподобляется «райски-космическому» Успению Богородицы в русских духовных стихах и в службе Успению: здесь принимают участие вся природа и высшие силы, собирающиеся у Ее одра¹. Кончина Февронии — светлая, праздничная; все вокруг оживает, превращая «чашу непроходимую» в райский сад, одухотворяется самый воздух («Не из сада ли небесного ветерки сюда повеяли?»). Это фантастическая картина преображения всего окружающего мира, трактованная космогонически, когда весь мир, а с ним и человек, переходит из одного состояния в другое, и этот переход «не есть отдельное событие, но — мировой процесс, к которому он становится причастен»². Это светлое успение — катарсическое завершение страстей Февронии. Меняется и весь

¹См. об этом: *Федотов Г.* Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. — М., 1991. Там приведен такой пример:

А над Девкою Святой цветы расцвели,
Цветы расцвели, цветики лазоревые,
На тех на цветочках сидят птицы райские,
Поют стишочки херувимские (С. 53).

²*Швейцер А.* Мистика Апостола Павла // Швейцер Альберт. Благословение перед жизнью. — М., 1992. С. 277.

интонационный строй: появляются распев, мелизматика, красочность, «светоносность», как и в музыке Успенского богослужения, где в празднично приподнятых напевах звучат «такие ликование и радость, которые можно услышать, кроме пасхальной службы, лишь еще в рождественской и каких не слышно ни в какой другой службе двенадцатого праздника, ни Господского, ни Богородичного»¹. Объясняется это тем, что основная идея службы Успения — преодоление смерти, а сквозное понятие, объединяющее все ее этапы, заключено в слове «Радуйся!».

* * *

Однако путь в светлый мир вечной радости благовестуется не всем, а лишь тем, кто достоин, кто «суть званые и избранные и верные» (17:14). Он заказан нераскаившемуся грешнику Гришке Кутерьме, совершившему тяжкие преступления, за которые он расплачивается катастрофой безумия. Социальная и психологическая трагедия Кутерьмы в том, что он фокусирует в себе все пороки той социально-исторической действительности, порождением которой является. Задавленный нуждой, избранник и жертва Горя-Злосчастия, он изувечен нравственно. В социальном конфликте оперы (между Февронией и «лучшими людьми») он продается «лучшим людям». В историческом конфликте оперы он — предатель не только переживающего кровавое вражеское нашествие народа и града, но и Февронии, принявшей его вину на себя и жертвующей собой ради него. Его внутренний мир — это кривое зеркало мира антиценностей. В этом мире малиновый звон китежских колоколов «бьет, словно обухом по темени». В мифологической конструкции оперы Гришка символизирует судьбу грешников, и его путь заканчивается явлением хозяина бездны, духа тьмы — беса, полностью овладевающего его сознанием и увлекающего в «огонь крошечный», в бездну.

Противоположный путь — неустанный созидания социального и нравственного космоса, просветления всей человеческой природы, приводящий к сотворению идеального миропорядка, представлен в образе главной героини — деви Февронии. Именно она одухотворяет все вокруг себя, а

¹Успение Пресвятой Богородицы. Серия «Христианские праздники». Кн. 6. Киев, 1916. С. 73.

ее отношение к природе, к окружающему миру как целому есть центральная ось этого космоса. Поэтому Феврония изначально «вынесена за скобки» общества, где обретаются спесивые «лучшие люди» и горький пьяница Гришка Кутерьма.

Взаимосвязь духовного и социального, важнейшая в концепции оперы и заглавная в Апокалипсисе, раскрывается как развертывание вовне духовной сущности Февронии, ее миропредставлений, которые излагаются в начале оперы и становятся явью в последней картине. В этой взаимосвязи внутреннего и внешнего заключен сквозной образ «Сказания», программно изложенный в оркестровом вступлении к опере «Похвала пустыне».

Пустыня, пустынь... Место уединения от всех мирских забот, соблазнов, место аскезы и сосредоточения — некое абсолютное духовное пространство, где ничто не отвлекает от размышлений о Боге и бытии, о человеческом предназначении. Сорок дней и ночей провел Иисус в пустыне, готовясь принять свой крест. В скиты, на скалистые острова, в пещеры уходили святые старцы-пустынники, пребывая там в посте и безмолвствовании, в непрестанной молитве, стяжая минуты созерцания открывающегося им в видениях Лица и Царства Божия. Древняя традиция пустынножительства и духовного подвижничества, оставившая в русской истории великие имена святых старцев Афона, Валаама, Оптиной пустыни и других очагов духовной жизни, формировала и охраняла нравственный потенциал народа, влияла на судьбы монархов, вдохновляла философов и художников¹.

В катастрофическом мире Апокалипсиса пустыне, казалось бы, нет места. Однако этот образ возникает и здесь — как «место, уготованное Богом» (12:6), которое спасает и оберегает от Змия великого и древнего, называемого диаволом и сатаной, обольщающего вселенную всю (12:1-9).

¹«Вот почему аскетику как деятельность, направленную к тому, чтобы созерцать Духом Святым свет неизреченный, святые отцы называли не наукою и даже не нравственною работою, а искусством, художеством, — писал П.Флоренский. — Да и в самом деле, аскетика создает не «добротного» человека, а прекрасного, и отличительная особенность святых подвижников — вовсе не «доброта» ...а красота духовная, ослепительная красота лучезарной, светоносной личности, дебелому и плотскому человеку никак недоступная» // *Флоренский П.А.* Цит. соч. С. 99.

Андрей Кесарийский говорит: «Когда диавол в лице антихриста вооружается на церковь, то избранные и достойнейшие, презрев гражданские почести, суету и удовольствия, побегут... в пустыню, чуждую нечестия и плодотворную для любящих добро, и там избегут нападений демонских и злых людей»¹.

В «Китеже» этот образ присутствует во всей полноте смысла. Пустыня в оркестровом вступлении и в первом действии — это одухотворенный образ «живой жизни» леса и одновременно — образ безначального и бесконечного бытия природы. Специально подчеркнут в опере и мотив леса-пустыни как вселенской церкви, творящей непрестанную «службу воскресную». На вопрос княжича: «Ходишь ли молиться в церковь Божью?» Феврония отвечает: «А и то ведь: Бог-то не везде ли? Ты вот мыслишь: здесь пустое место, а не нет: великая здесь церковь. Оглянися умными очами. День и ночь у нас служба воскресная...» Появляющаяся на последних словах тема в стилистике праздничного знаменного распева, светло устремленная вверх, становится одной из главных в «Сказании» — темой воскресения, получающей сквозное развитие, радостно и фанфарно звучащей в последней картине.

Мифологическим прообразом судьбы Февронии являются «праведные люди», в Судный день облекшиеся в белые одежды и удостоившиеся после конца света увидеть Новое Творение — Град небесный. Но это глубокое подножие образа. Римский-Корсаков не показывает его ни мифологически отстраненным, ни отчужденным от мира людей. Он представляет Февронию как в созерцании природы, так и в драматическом действии, причем во всех слоях многоуровневого содержания грандиозной эпопеи. И все «круги ада» Феврония проходит бок о бок со своим антиподом Гришкой. Важно, что эти два человеческих космоса, зиждящихся на основаниях ценности и антиценности, две судьбы-линии, расходящиеся лучами в разные стороны, исходят из одной точки. Оба они — и Феврония, и Гришка — представители неимущего, нищего подножия социальной пирамиды. Уравнивая героев в социальном положении, Римский-Корсаков переносит конфликт в духовно-нравственную область. При этом Феврония, выказывая подвиг абсолют-

¹ Кесарийский Андрей. Толкования на Апокалипсис // Литературная учеба, 1991. Книга первая. С. 117.

ного альтруизма в борьбе за душу Гришки, побеждает «светом тихой радости», который есть выражение ее духовной гармонии, в последней картине разрастающимся в «неизреченный свет» духовной и космической гармонии — всеединства.

Но путь этот труден, и если кто хочет идти им, «отвергнись себя и возьми крест свой» (Лук. 9:23). Тема крестного пути и мученической смерти-венца последовательно проводится в «Китеже»: в судьбе Великого Китежа и его жителей («праведных, живущих в граде том», как определенно называет их Феврония в своей молитве), его дружины во главе с княжичем Всеволодом и в судьбе Февронии. И завоевывается последующее возрождение ценой великих мук и страданий. «Дай вам бог скончаться не постыдно, к лику мученик причтенным быти», — так пророчески напутствует князь Юрий сына и дружину. Этот же мотив акцентируется в момент исчезновения Китежа — великого духовного противостояния, когда весь народ стольного града «с оружием в руках» и с непоколебимой волей вышел на его защиту. «Дивно: град облекся в светлую одежду, — поет хор китежан. — Все полком идемте, сестры, в храм соборный, да в Господнем доме мук венец приемлем». В последней же картине Феврония, прошедшая свой крестный путь и пережившая смертные муки, величается в невидимом граде со всеми характерными для Апокалипсиса атрибутами праведности и святости, в том числе — мученическим венцом: «Светлой радугой опоясана, с неба звездами вся разубрана, сзади крылья тихой радости, на челе напрасных мук венец».

Тема страстей — крестного пути Февронии — отчетливо обозначена и композитором. В конце сцены Февронии с Призраком, перед их уходом в невидимый град, Римский-Корсаков помещает короткий, но очень важный в концепции «Сказания» эпизод, символический по тексту и интонационному содержанию. «Истомилась ты, измучилась от страстей от всех, от голода, — обращается Призрак к Февронии и подает ей ломоть хлеба. — Вот прими ко укреплению, нам дорога ведь не ближняя». В народно-песенном и знаменно-ропсепном музыкальном мире оперы узкообъемное интонирование дважды проведенной на этих словах музыкальной фразы кажется поначалу неожиданным, стилистически чужеродным. Римский-Корсаков использует здесь семантически «отягощенные» средства трагедийного

интонирования и прибегает к символике баховских тем креста. После начального восхождения по фригийскому тетрахорду пять раз проводятся варианты темы ВАСН, спускаясь по полутонам и одновременно образуя (при параллельной фразировке, сдвинутой на две восьмых) сопряжение нисходящих тетрахордов, состоящих из интонаций *lamento*. “Диалог” с баховскими страстями обозначен и в сочетании с текстом: самый узкообъемный, концентрированно трагедийный вариант темы креста (“пересечение” двух нисходящих полутонов уменьшенной терцией) и тетрахорд-*lamento* из трех нисходящих полутонов приходится на слова “от страстей от всех”. Это тема страданий, страстей, мук, символизирующая здесь завершение крестного пути Февронии в мире дольном. Неслучайность такой ассоциации подтверждает и тот факт, что именно в период предварительного всестороннего обследования “Китежа” Римский-Корсаков в разговоре с Ястребцевым касается своей прежней работы с темой ВАСН — в фугах и “Шести вариациях на тему ВАСН” для фортепиано¹.

...Пережив весь ужас вражеского нашествия, татарский плен, скитания, голод и изнурительный духовный поединок с темными силами за душу Гришки, Феврония завершает свой крестный путь возвращением в родной мир леса-пустыни, тихим и светлым успением, чтобы воскреснуть к новой преобразенной жизни в ином мире. Однако переход в «царство светозарное» совершается при помощи героя-медиатора, являющегося Февронии в образе Призрака мученически погибшего ее жениха, княжича Всеволода. И вот здесь мы подошли едва ли не к самому неожиданному открытию.

* * *

Поразительные детали обнаруживаются в явлении Призрака умирающей Февронии. Он медленно шествует «по топи... как по суху», «едва касаясь ногами почвы», «озаренный золотистым сиянием», и на вопрос бросающейся к нему Февронии: «Ты ли аль подобный точию Всеволоду князю славному?» — отвечает не радостным ответным порывом, а медленно и значительно, некоей «уставной» речью — большим праздничным знаменным роспевом на теме воскресения: «Веселись, моя невеста, веселись! По тебя же-

¹ *Ястребцев В.В.* Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. В 2-х томах. Л., 1959 — 1960. Т. 2. С. 193.

них пришел». Слово «жених» интонационно и ритмически выделено: переходом из *A-dur* в параллельный минор, оставкой на фригийской секунде и, при общем плавном распеве, пунктированной фигурой. А на горячую просьбу невесты «Покажи мне свои раночки» Призрак отвечает суровым повествованием: «Мертв лежал я в чистом поле, сорок смертных ран на теле. Было то, но то минуло: нынче жив и Бога славлю». Рассказ Призрака, идущий *recitativo*, с пунктирно-маршевыми ритмами, на последних словах вдруг сменяется кантиленой с внутрислоговыми распевами, выделяется акцентом и резким тональным сдвигом — переходом от *d-moll* (“Было то, но то минуло”) к светоносному *Ces-dur* — тональности воскресения («нынче жив и Бога славлю») и проведением темы воскресения в вокальной партии и оркестре.

Так и дальше. «Глянь-ко на Февронию оком своим ласковым», — порывисто обращается она к жениху, но, заглянув ему в глаза, вновь переходит на торжественный тон — к широкому, устремленному вверх распеву на теме воскресения с многозначительным текстом: «Око светозарное, нездешним веселием благодатно просветленное». Чувствуется, что все эти слова обладают неким скрытым смыслом, а Феврония и Всеволод, будучи невестой и женихом по сюжету, здесь, на грани двух миров, представляют какие-то иные отношения, выступают образами символическими, едва ли не мистическими. «Се жених пришел, что же медлиши? Красный пир готов, поспешай к нему», — вещает голос невидимой птицы радости, пророчествующей вечную жизнь. «Ты пойми, невеста красная, разумей их речи вещие», — указывает Призрак на эзотерический смысл происходящего, скрытый от непосредственного слышания и требующий особого, духовного разумения.

Сомнений почти не остается: явление Призрака трактовано в опере как явление Христа. Все пересчисленные детали характеристики Призрака суть признаки Христа в Новом Завете и в собственно Апокалипсисе. Только Он ходил по воде яко по суху, являлся озаренный сиянием, имел очи «как пламень огненный», неоднократно свидетельствовал Иоанну о Своей смерти и воскресении: «был мертв, и се, жив» (1:18; 2:8). Его символизирует в Священном писании число сорок: сорок дней и ночей пребывал Иисус в пустыне перед началом крестного пути и столько же времени являлся ученикам по

вознесении (Деян, 1:3). «Радуйтесь и веселитесь!» — благовествовал Он праведникам, которым уготовано Царство Небесное (Матф., 5:12).

Окончательная же «расшифровка» образа происходит в момент, когда Призрак подает Февронии хлеб перед дальней дорогой, накануне пути. В этой странной и не мотивированной сюжетом детали предчувствовалась некая загадка, вернее, ключ к разгадке. Ведь мотив хлеба — важнейший, сквозной во всех Евангелиях, где описывается чудесное насыщение пятью хлебами многих тысяч человек. Оно имеет смысл культовой трапезы, во время которой «Иисус воплощает в жизнь избрание верующих через исходящее от Него деяние» и проделывает это для того, «чтобы каждый воспринял из Его руки часть от освященной Им пищи и через это вступил с Ним в отношение сотрапезника, а тем самым стал сотрапезником Сына Человеческого» в грядущем Граде небесном¹. Однако хотелось найти более безусловное подтверждение догадки. Оно содержится в Евангелии от Луки, где кормление хлебом выступает именно как «опознавательный знак» Христа, явившегося ученикам на третий день по распятии, перед вознесением, то есть именно как знак явления распятого и воскресшего Христа, по которому «Он был узан ими в преломлении хлеба» (Лук. 24:15-16; 30:31; 35).

Мистериальный смысл этого знака раскрывается во время Тайной Вечери, когда Иисус приносит в жертву Тело и Кровь Свою, символизируя их в хлебе и вине, и тем самым делает участников трапезы причастными Своей духовной сущности и искупительной жертве и приобщает их к «избранным и верным». Кормление хлебом (бескровная жертва Христа) есть, таким образом, обряд причащения и посвящения. Оно является символом совоскресения с Христом к жизни вечной и пресветлой и совершается «во обручение будущего Царствия, во обручение одухотворенности и просветленности всего существа»².

Есть в «Китеже» и прямое указание на литургический смысл происходящего, на таинство причастия. «Вот прими ко укреплению», — произносит Призрак, подавая Февронии ломоть хлеба («Приимите и ядите», — говорит Христос

¹ Швейцер А. Цит. соч. С. 310.

² Флоренский П.А. Цит. соч. С. 111.

ученикам на Тайной вечере), и продолжает медленно и таинственно, с особой значительностью: «Кто вкусил от хлеба нашего, тот причастен к вечной радости». Слова эти выделены композитором медленным темпом, сменой тональности и особым характером произнесения (*Lento e mistico*), а также темой у скрипки solo, впервые звучащей в момент преображения града Китежа, плавно струящейся сверху вниз и возвращающейся назад, сверкающей серебристой трелью в верхнем регистре, как бы связывающей два мира (дольный и горный) и излучающей свет.

* * *

Вселенская мистерия Апокалипсиса — гибель старого мира и рождение в очистительном огне его катастрофы мира нового, смерть и воскресение как пресуществление всей человеческой природы и социальной жизни — выражена в опере в уникальной драматургии света и тьмы, всегда важной в произведениях Римского-Корсакова.

Так, начало действия, встреча Февронии с княжичем накануне нашествия-катастрофы происходит в сумерки. «Дело к вечеру», — символически обозначает автор, указывая на приближение тьмы и завершения земной жизни. За этим встает многозначный образ, скрывающий в себе и «сумерки» символистов, и «Свете тихий» в православной традиции. «Отцам нашим заблагорассудилось не в молчании принимать благодать вечернего света, — писал еще в 375 году св. Василий Великий, — но при явлении его немедленно благодарить». «Но и ныне кто не переживал умирающей благодати «света вечернего», какой-то непонятной кротости и потусторонности лучей заходящего солнца, — продолжает мысль П.Флоренский. — Длинные косые лучи заходящего солнца — вот символ тихого умирания, перехода в другой мир»¹. Эта благодать вечернего света экстатически-благоговейно переживается Февронией в ее лесном уединении и наполняет ее душу восторженной благодарностью пустыне «за все, про все», и особенно — «за безмолвье, за думушки долгие — думы долгие, думы тихие, радостные». Само представление образа Февронии в уединенной пустыне, в лучах заходящего солнца есть важное средство ее психологической и духовной характеристики. Это сближает

¹Флоренский П.А. Цит. соч. С. 659.

ее со многими образами Нестерова, Васнецова, Врубеля, с такими героями Достоевского, как старец Зосима и Алеша в романе «Братья Карамазовы», — с ним «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Римского-Корсакова, несомненно, имеет общие черты. В Февронии как бы соединились оба героя: старец-пустынник (в этом образе, как известно, претворились черты оптинского старца Амвросия) и его «восприемник» Алеша, проходящий свой крестный путь «в миру». П.Флоренский, считающий переживание благодати вечернего света и его символики постоянной музыкальной темой Достоевского, вспоминает, как неземною музыкою звучат предсмертные слова старца Зосимы: «Благодарю восход солнца ежедневный, и сердце по-прежнему поет ему, но уже более люблю закат его — длинные косые лучи его, а с ними тихие кроткие умиленные воспоминания, милые образы из всей долгой и благословенной жизни...»¹.

Вражеское нашествие, «помрачающее свет», как уже отмечено, надолго, вплоть до самого финала, погружает действие во тьму, объемлющую собой все трагические события «годины искушения», жизни Февронии в татарском плену и в непроходимых дебрях керженских лесов, ее самоотверженной борьбы с Гришкой и за Гришку. Единственный раз эту «тьму непроглядную» на краткий миг озаряют первые лучи рассвета — для того только, чтобы явить отражение в озере Светлояр невидимого для ослепленных тьмой града. По завершении земного пути Февронии, с началом космического преображения мира, сопровождающего ее усение, на ветвях деревьев загораются восковые свечи, природа украшается, «что боярышни к злату венцу». Но свечи — это уже не природный рассвет, а символ того «неизреченного» света, который разгорается ослепительным сиянием в заключительной картине оперы, так же, как и в последних главах Апокалипсиса, сменяя собою полное помрачение света в катастрофах Страшного Суда.

* * *

Так, при все более глубоком погружении в детали оперного целого, художественный текст «Сказания» раскрывался как постоянное диалогическое соотнесение с книгой Откровения Иоанна Богослова. А события далекого

¹Флоренский П.А. Цит. соч. С. 659.

исторического прошлого Руси, с одной стороны, представляли отраженными в зеркале народного сознания, а с другой, освещались огненными сполохами идей и образов Апокалипсиса. В итоге образы исторической и психологической действительности, при всей полноте их реалистического раскрытия в опере, обретали мифологическую подцветку и прочитывались как метафоры.

Совпадения и свидетельства не могли быть случайными. Обнаружился факт, прежде остававшийся незамеченным, а именно: замысел оперы на сюжет китежской легенды и мысль о возможной музыкальной интерпретации Апокалипсиса возникли у Римского-Корсакова почти одновременно, на пороге нового века (1898—1899) и, как представляется, начали взаимодействовать в его сознании, высекать новые смыслы, формировать общее целое. Ястребцев свидетельствует, что в 1899 году, под впечатлением восхитившей его сюиты из «Сказки о царе Салтане», Стасов сделал Римскому-Корсакову следующее предложение: «Вспомните, Николай Андреевич, мой вам совет, даже не совет, а просьбу или же завещание старика и напишите когда-нибудь, когда будете в настроении, три или четыре музыкальные иллюстрации к Апокалипсису». «Ну, что ж, — сказал, смеясь, Римский-Корсаков, — на заглавном листе новой моей партитуры придется изобразить следующее: «Музыка Римского-Корсакова, а либретто... Иоанна Богослова. Занятно!» — «Я вовсе не шучу, — перебил его Стасов, — так как музыка на этот сюжет выйдет у вас, наверное, изумительная»¹. Если учесть, с каким вниманием Римский-Корсаков относился обычно к идеям и советам Стасова, то можно считать: идея не была потеряна, хотя и приобрела совершенно иную форму — не иллюстраций отдельных образов Апокалипсиса, а его целостной трактовки. Но главное — эта идея была подсказана и «вычитана» в главном сюжетно-литературном источнике оперы — «Китежском летописце», уже превратившем местную заволжскую легенду в историософскую модель путем соединения ее с библейским Апокалипсисом (о чем шла речь в предыдущем разделе). При всей многочисленности источников либретто — его идей, образов, сюжетосложения, с которыми работал В.И. Бельский,

¹ Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. С. 100.

опубликованные Мелединым и Бессоновым тексты «Китежского летописца», безусловно, были главными и исходными в работе над становящимся «колоссом», при формировании его замысла и «структуры сюжета», о чем либреттист прямо писал в предисловии к первому изданию оперы (Лейпциг, Беляев, 1906): «В основу «Сказания» положены: так называемый китежский «летописец», сообщенный Мелединым и отпечатанный в замечаниях Бессонова к IV выпуску собрания песен Киреевского, различные устные предания о невидимом граде, отчасти приведенные там же, а также один эпизод из сказания о Февронии Муромской». Прямые доказательства работы Бельского с текстом Апокалипсиса и другими книгами Нового Завета вряд ли будут обнаружены. Несомненно, что это было предметом устных бесед обоих авторов и их тайной, о которой не осталось письменных свидетельств, — в первую очередь, по тем же церковно-цензурным соображениям, которые сначала заставили их сменить имя главной героини, святой русской церкви (в первой редакции либретто, как известно, Феврония звалась Аленушкой (Оленушкой))¹.

Россия на краю бездны. «Что даст новая заря?» — этот вопрос, звучащий в конце следующей, последней оперы композитора, занимал его сознание все последние годы. Апокалипсис, скрытый в подтексте народной легенды, одновременно выступает исходной мифологической моделью «Китежа». Роль мифологической прасхемы объясняет и ту «симметрию формы и симметричность действия», разви-

¹ Известно, что многое было говорено в непосредственном общении Римского-Корсакова с Бельским: «при свидании поговорим» — лейтмотив многих писем композитора к либреттисту. Вспоминая много лет спустя общение между ними, Бельский писал сыну композитора М.Н. Римскому-Корсакову 12 августа 1933 года: «Конечно, они (имеются в виду письма — Л.С.) прекрасны в своей деловой определенности, в своей категорической ясности и искренности, но все-таки *всё главное, всё самое задушевное, все размышления, вся философия — было сказано на словах раньше или отложено до личного свидания. О, эти личные свидания и долговременные беседы!*» Свидетельства таких бесед есть и в письмах Николая Андреевича: «Жаль, что Вас здесь нет: можно было бы *пофилософствовать, пока ум не вскружился бы*, а письма я, признаюсь, писать не люблю...», — писал он Владимиру Ивановичу 3 марта 1897 года // Римский-Корсаков Н.А. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, коммент. и указателей Л.Г. Барсова. — СПб., 2004. С. 225–226, 244 (курсив мой. — Л.С.).

тую «в целую систему», которую прозорливо отмечал срезу после премьеры один из внимательных критиков¹.

Мы уже подробно показали мифопоэтическую основу художественного мира оперы, структуры ее художественного пространства. Оно строится на бинарных оппозициях миров (реального и идеального), городов (как различных социально-нравственных систем), героев (праведников и грешников), их нравственных путей (Феврония — Гришка). При этом оппозиционные пары, как и в Откровении Иоанна Богослова, находятся между собой в отношении зеркального отражения и симметрии.

Так соотносятся между собой первое и второе действия — экспозиции двух главных героев. В первом акте представлен духовный космос Февронии; взаимное доверчивое общение с миром сообщает ей полную внутреннюю свободу. Одним из символов свободы выступает молодой, беззаботно резвящийся у ног героини медведь. (Напомним в связи с этим иконографические сюжеты святых Сергия Радонежского и Серафима Саровского с медведем. Думается, необходимостью подчеркнуть мотив избранничества вызвана замена зайца в горнице у Февронии из «Повести о Петре и Февронии Муромских» на медведя «во товарищах» у героини оперы)².

Мир Малого Китежа сразу экспонируется в диалоге с пустыней Февронии — как оппозиция ей. Свободе всеединства противопоставлена несвобода общества людей, духовной и космической гармонии — хаос социальных страстей, пророчеству Февронии о грядущем преображении мира — пророчество Гусляра о пагубе. Это мир Гришки Кутерьмы, и он здесь главный герой. Открывающая второе действие сцена с Медведчиком только на первый взгляд кажется отстраняющим эпизодом, скрепляющим, как рефрен в рондо, всю экспозицию Малого Китежа. В художественном мире «Сказания», как в мифе, нет ничего случайного, фонового: каждая деталь, каждая реплика в нем системно значимы, имеют

¹Карцев П. «Сказание о невидимом граде Китеже» Н.А.Римского-Русакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 39-40.

²Думается также, что эти ассоциации были рождены и таким крупным событием в духовной жизни, как Саровские торжества, состоявшиеся 3 июля 1903 года, но готовившиеся задолго и всколыхнувшие буквально всю Россию. См. об этом: Преподобный Серафим Саровский и Россия // Литературная учеба, 1991. Книга первая.

строгое образно-логическое обоснование. И при внимательном рассмотрении сцена с Медведчиком оказывается важным средством духовно-нравственной характеристики города.

Во-первых, сразу «настораживает» главная тональность Малого Китежа — d-moll, вроде бы неподходящая для праздника, да и сама тема — сумрачная, безрадостная. D-moll есть “ладовая оппозиция” одноименного D-dur’a и однотерцового Des-dur’a — преобладающих тональностей первого действия: темы радости-света, гимна Февронии “Похвала пустыне”, темы воскресения. В сопоставлении с ними d-moll символически “омрачает” ладовый колорит.

И в самой ситуации игры Медведчика с медведем очевидна инверсия ценностей мира Февронии. Вольно резвящемуся медведю из первого действия противопоставлен «Михайлушка дурачливый» в Малом Китеже: символ свободы обращается здесь игрушкой на цепи, равноправное общение — рабски-принудительным. Что же представляет собой сама медвежья забава? Изображение церковной службы в городе. Медведь — звонарь Пахомушка «в церковь не спеша идет, палкой упирается, тихо подвигается»; зато обратно «прочь бежит торопится, с колокольни вниз долой, поскорей к себе домой». Неслучайно выбрана для осмеяния фигура Пахомушки, вводящая мотив колокольного звона и противопоставления радостному, светлому «звону малиновому» у Февронии — безрадостного, подневольного звона в Малом Китеже. Тем самым отчетливо выражена, хотя и «запрятана» в медвежью забаву, оппозиция празднично одухотворенной, неустанной «службы воскресной» в мире всеединства — и принудительной, безотрадной церковной службы в социальном мире. В контексте идей эпохи явно противопоставление истинной духовной службы — внехрамовой литургии, пустынного подвижничества — омертвевшей, утратившей дух официальной церкви. Н.А. Бердяев, анализирующий русский духовный ренессанс начала XX века, активным участником которого он был, пишет: “В России XIX века была пропасть между надземной духовной жизнью, выражавшейся в старчестве и святости, в исканиях Нового Иерусалима и Царства Божьего, в свободной религиозной мысли, и официальной церковной жизнью, подчиненной государству, лишенной дыхания Духа. <...> Те, которые более глубоко входили в церковную жизнь, обращались к традициям старчества, к культу св. Серафи-

ма, но не к школьному богословию и не к иерархическому авторитету»¹.

Неслучаен в концепции «Сказания» и мотив невесты-венчания в сюжете медвежьей забавы. В сопоставлении с последующим венчанием Февронии, дружины и китежан мученическим венцом комическое изображение медведя, как невеста «белится, румянится, в зеркальце любитесь: прихорашивается», представляется кривозеркальной инверсией одной из главных тем основного действия.

Столь же значительна в произведении вся линия «нищей братии». Именно хор нищих в стилистике духовных стихов объясняет разницу между Малым и Великим Китежем, и он же произносит пророчества обоих путей в опере: предсказывает праведникам «на земле Ерусалим небесный», а в песне-игре о бражнике — горько-позорную судьбу Гришки. «Нищая братия» — не массовка на сцене, а самостоятельная значащая линия в концепции оперы, без которой мир Малого Китежа был бы неполным и неправдоподобно однородным. Она представляет собой тот слой людей — калек, слепых, юродивых, которым взамен земного зрения «свыше дана особая награда — дар духовного видения и причастности к Христовой правде»². И потому в катастрофе нашего времени их судьба соединяется с судьбой жителей стольного града (молитва китежан в первой картине третьего действия «Чудная небесная Царица» интонационно продолжает молитвы нищих «А и тем пристанище бывает...»).

Философия Гришки также сразу раскрывается как оппозиция философии Февронии. Ее центр — сотворение кумира из Горя-Злосчастия, рабская зависимость от него (бражничанье), замена им, «Горем — лукавым бесом», Бога в душе. Основная форма общения Гришки с Февронией — глумление, его образы — болото, омут, нечисть. Его символы в четвертом действии — «вырванная с корнем ель» и «поросшее мхом болотце», тогда как у Февронии в первом акте — гремющий ключ, чистый источник. Неукоре-

¹Бердяев Н.А. Русский духовный ренессанс начала XX века и журнал «Путь» // Н.А.Бердяев о русской философии. Ч. 2. Свердловск, 1991. С. 225.

²Голубинная книга. Русские народные духовные стихи XI–XIX веков. Из золотых кладовых мировой поэзии. М., 1991. С. 24.

ненность делает Гришку внутренне несвободным, рабом обстоятельств, а затем и превращает в «холопа верного» хозяина бездны. Униженный сам, он стремится унижить других. «Человек не пользуется настоящей свободой, когда его общественная среда тяготеет над ним как внешняя и чужая, — писал Вл. Соловьев в своем монументальном исследовании «Оправдание добра». — Такое отчуждение упраздняется по существу только принципом вселенской церкви, где каждый должен иметь в общественном целом не внешнюю границу, а внутреннюю полноту своей свободы»¹.

Осю симметрии в дальнейшем являются исторические события и сопряженный с ними духовный диалог-поединок Февронии и Гришки, по ходу которого, как то характерно для структуры мифа, происходит «инверсия членов и отношений»². Герои попадают в одинаковые обстоятельства и сходные ситуации, но меняются в них местами и демонстрируют различное к ним отношение. Гришка, убоявшись лютой расправы татар, решается на тяжкое преступление — предательство, отчетливо понимая непосильность принятого на себя Иудина греха («Хоть не верю я ни в сон, ни в чох, не под силу Гришке грех такой») и все пагубные последствия («А и память моя вечная со Иудой заодно пойдет»). Перед ним — выбор между смертью физической и смертью духовной. Решающим — и, собственно, единственным — мотивом к совершению злодеяния является: «Мук боюсь».

Сцена предательства решена композитором с глубиной не только психологической, но и философской: подчеркнута диалектическая связь пути к тяжкому греху с поклонением Горю — бесу Гришкиной души. После панического страха и мольбы о пощаде, неузнаваемо деформирующих интонационный материал партии Гришки, вводящих в него каскад стонущих хроматизмов и новые ладогармонические элементы, начинается собственно момент выбора-рефлексии («Ой, ты Горе, мой лукавый бес...»). Здесь в «пространстве души» Гришки появляется реальный образ беса, и начинается драматизация партии этого персонажа. Из бесшабашного и нахального горемыки-бражника, каких

¹Соловьев В.С. Соч. в 2-х томах. Т. 1. М., 1988. С. 509.

²Леви-Стросс Клод. Структура мифов // Вопросы философии. 1970. № 7. С. 103.

на свете «много есть», он вырастает в трагическую фигуру, оказавшуюся в ситуации «последнего» выбора. Тяжкая душевная борьба, чрезвычайное волнение находят выражение в мучительном раздумье «про себя». Этот эпизод решен композитором как внутренне конфликтный монолог-диалог Гришки с искушающим его Горем-бесом, который учит «на погибель целый град отдать, как Иуде мне Христа продать». Так в сцену предательства вводятся евангельские ассоциации — «семантические маркеры», обозначающие один из мифологических прообразов Гришки, подключающие Страстной сюжет к судьбе Февронии.

В музыкальной теме предательства с трудом можно узнать первую (разухабистую, с вызовом, плясовую) тему, с которой он появляется в опере. От ее размахистых октавных скачков, «заносчивых» форшлагов и залихватски взлетающих вверх пассажей не остается и следа. Их заменяют нисходящие стонущие хроматизмы, непрерывное модулирование — «блуждание» по минорным тональностям и резкое усложнение ладогармонической ткани. Тема как бы внутренне сжимается и теряет устойчивость. Ее полное изложение дано в вокальной партии и в оркестре, где восходящее продвижение баса по целотоновому звукоряду, навстречу спускающимся по хроматическим полутонам параллельным большим терциям в верхних голосах, образует альтерированные аккорды на основе больших терций и тритонов; параллелизм однотипных структур дает сочетание в одновременности увеличенного и уменьшенного ладов, переводя тему из диатоники в сложно организованную хроматическую систему.

Тема предательства, венчающая пограничную ситуацию рокового выбора, фокусирует предшествующее и последующее интонационное развитие образа. В ней еще сохранены элементы диатонической начальной темы Гришки, но уже выявляет свою власть тритон (древний музыкальный символ дьявола и основа будущей темы беса в опере) как центральный элемент новой ладогармонической системы его партии. Разрушение народной песенно-плясовой основы тематизма хроматикой — как бы внутреннее разъедание, коррозия, вплоть до полной деформации, а в конце и поглощения партии Кутерьмы темой беса (ц.265, 270) — таков путь интонационного воплощения композитором идеи разрушения личности. Избегание физических мук

оборачивается для Гришки «адам кромешным» мук душевных. Как и Достоевский, Римский-Корсаков гениально раскрывает диалектику зла в душе человека, тайный смысл психологии преступления: от помыслов, изначальной готовности души — к совершению греховного поступка и затем к нестерпимой нравственной каре.

Есть в сцене предательства еще одна важная интонационная деталь, которая делает образ Гришки не только психологически многомерным, но и подключает к его характеристике духовную драматургию. В заключительном разделе, в самый момент принятия рокового решения, в колоссальном внутреннем напряжении («с великой тоской», «с отчаянием» — ремарки композитора) вновь звучит тема предательства. В ней происходят на первый взгляд малозаметные, но на самом деле значительные изменения. Появляется дополнительный средний голос — хроматически нисходящая мелодическая линия. Синкопированное начало с акцентированной вершины-источника сразу выделяет этот голос в фактуре, а в последующем движении (в объеме уменьшенной кварты) явно угадываются очертания множества баховских тем страдания, барочная фигура нисходящего хроматического хода как выражения скорби, душевной боли, муки...

Во второй картине третьего действия в ситуации выбора оказывается Феврония. Кутерьма, потрясший ее признанием в еще одном чудовищном грехе — лжесвидетельстве, просит отпустить его на свободу. Феврония решается на это не вдруг, не с бессознательной готовностью или заданно-стью идеализированной героини. Ее первая и естественная реакция — тоже боязнь смертных мук («ведь казнят меня младшеньку»). Но затем, после горького повествования Гришки о своей безрадостной жизни («слезы пьем ковшами полными, запиваем вздыханьями»), Феврония преодолевает страх смерти под действием духовного мотива — возродить к жизни, воскресить душу горемычного грешника. Гришкиной философии Горя она противопоставляет свою философию радости — Света Божественного (ее тема радости из первого действия звучит на обращенных к Гришке словах: «ведь и то нам свет Божественный, как другие ходят в радости»). Ее выбор: «Смертных мук не побоюсь я» — зеркальное отражение Гришкиного: «Мук боюсь». И осуществлен он не по принуждению, а свободно; Феврония не просто спаса-

ет Гришке жизнь, не украдкой перерезает ему веревки, но делает это открыто и даже торжественно, указывая путь к спасению души: через покаяние — к воскресению. В опере этот момент звучит *Roso maestoso*, торжественно, на *P*, в ослепительно светлом *C-dur*. Тема радости, изложенная здесь широко, хорально, продолжается темой воскресения, светло поднимающейся из глубины диапазона оркестра на три с половиной октавы.

И Гришка тут же отвечает кривозеркальной инверсией: получив свободу, он — “вне себя от радости”. Но это не та радость, о которой говорит Феврония, он ее не слышит и не понимает. Радости как нравственно-философскому понятию, как свету духовному противопоставлена радость как аффект, принадлежащая хаосу мирских страстей. И если обратить внимание на всю атрибутику образов, манеру поведения героев, отраженную даже в ремарках композитора (а она тоже является концепционно важным элементом поэтики оперы), то мы вновь заметим отчетливо выраженную оппозицию космоса духа и хаоса души.

Эпизод освобождения Февронией Гришки ознаменован началом рассвета. Сцены рассвета всегда концепционно важны у Римского-Корсакова: обычно они даны в финалах и разрешают все глобальные мифологические противоречия восходом солнца и победой света. В «Китеже» роль рассвета иная — символическая. Он появляется, как уже говорилось, на единый миг — дабы осветить духовный подвиг Февронии, запечатленный оркестровой темой исключительной красоты (ц.238). Освобождение Кутерьмы дает ему возможность духовного преображения через покаяние и очищение. Но нет. Слишком огромен и непростителен страшный грех Гришки, и «сердце к свету в нем не просится». Здесь опять пограничная ситуация: Кутерьма получает свободу, но обретение свободы возвращает его к самому себе. И сразу же включается в его внутреннее пространство символический образ нравственной кары — интровертированный и искаженный колокольный звон.

Есть у мгновения рассвета в «Китеже» также смысл мифологического противопоставления миров. Явление в озере невидимого града в лучах восходящего солнца среди «тьмы непроглядной», воплощенное в музыке прямым сопоставлением двух колокольных звонов (малинового китежского и

искаженного Гришкиного), окончательно повергает в мир вечной тьмы и «мук кромешных» великого грешника, произведя в нем чудовищную инверсию: в видении Китежа ему чудится явление беса, который повелевает ему стольный град найти (ц. 243). Здесь единственный раз в его партии появляется тема Великого Китежа, сопрягаясь с чудящимся ему образом хозяина бездны.

Кутерьма убегает от града света с диким криком безумия, и в следующее мгновение от него с «безотчетным страхом» разбегаются в стороны проснувшиеся татары. При этом происходит столь же символическое и концепционно важное объединение тематизма Гришки и врагов: после его исчезновения тема искаженного звона переходит к татарам и звучит в контрапункте с их зловещей темой нашествия. И в самом конце действия появляется объединяющий их интонационно-гармонический комплекс «бездны»: на фоне арпеджированного уменьшенного септаккорда в басу проходит длинная цепь параллельных увеличенных трезвучий в нисходящем хроматическом движении на протяжении полутора октав, завершая акт тритоном «h — f» как тоникой синтетического симметричного уменьшенного-увеличенного лада, который уже присутствовал в теме предательства. Так темы татар, Гришки и обезумевших от страха жителей Малого Китежа (“Ой, беда...”) в мифологической структуре оперы оказываются объединенными их приобщенностью к миру тьмы, хаоса, бездны.

Становится понятной и необходимость первой картины четвертого действия. Здесь происходит симметричное мифологическое завершение путей обоих героев, их «причащение» противоположным мирам. Весь их заключительный поединок построен как оппозиция силы божественной — гармонизирующей и духовно созидающей (в молитве Февронии) и силы дьявольской — разрушающей и ввергающей в хаос безумия (в дикой свистопляске Кутерьмы). Поединок завершается явлением каждому из них своего мифологического медиатора — проводника в иной мир. Как помнит читатель, у Февронии это Призрак, которого Бельский в письме к Римскому-Корсакову прямо называет «небесным женихом»¹, у Гришки — сам хозяин бездны. Не выводя «сатану» на сцену,

¹ *Римский-Корсаков А. Н.* Н. А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. С. 103.

композитор совершенно определенно показывает его явление Гришке в тексте, в музыке и в сценическом действии. Его текстовая характеристика также имеет свой прообраз в Откровении Иоанна, в описании им демона бездны: «смердный дым из пасти сеется, очи словно угли пламенны, а от духу от нечистого нам крешеным быть живым нельзя»; «из очей его поганных спицы огненные тянутся, в сердце Гришеньке вонзаются, жгут его огнем кромешным». Музыкальная тема видимого Гришкой беса, впервые появившаяся в оркестре в финале третьего действия («не уйти от мук кромешных»), здесь целиком овладевает партией Кутерьмы, как образ беса — его сознанием. Показательно ее зеркально-симметричное строение: три тритона в полутоновом сопряжении «ползут» вверх и вниз, образуя движение, замыкающееся кольцом, подобно обвивающему змею. Тема вырастает из «лейтгармонии предательства», которая в свою очередь восходит к экспозиционному изложению Гришкой своей философии Горя во втором акте. Так в интонационной концепции оперы композитор связывает воедино душу человека, его судьбу и мир, к которому он становится причастен.

Есть у Гришки и своя тема креста, свое злоеющее знание судьбы, отграничивающее пройденный путь от будущего. При «видении сатаны» тема проводится четыре раза одновременно в оркестре и у Кутерьмы, но в оркестре она перемещается вверх по квартам, а в вокальной партии — по фигуре креста: от $g - fis - h - b$ (ц. 265). После чего Гришка полностью переходит во власть беса, превращаясь в его “холопа верного”. Бешеная пляска с диким свистом “под дуду” беса (ц. 267 — *Allegro assai, f*) — кульминация беснования, вакханалия хаоса. В ней происходит еще одна, поистине дьявольская, инверсия: в примитивной теме-выкрике Гришки без труда узнается мелодический остов «Похвалы пустыне» Февронии! Одухотворенный гимн в устах беснующегося грешника обратился «мерзостью адовой» — «похвалой» змею десятирожному (еще один апокалиптический образ)...

Так в свете мифологической поэтики «Сказания» поновому ракрывается интонационная драматургия оперы. Единому тематизму мира тьмы, для которого характерны искусственные симметричные лады и тритон как ладовая ось, противостоит мир света — мир ясной диатоники, чистого тонально-тембрового колорита, мелодической распевности

с опорой на народную песенность и знаменный распев, плавное поступенное и трезвучно-трихордовое движение.

Известно, что все главные темы оперы — леса-пустыни, града Китежа и его колокольного звона, развернутые в первом акте, активно участвуют в последующем драматическом действии. Они выступают образами макромира и одновременно духовными символами, в процессе развития интровертируются, перемещаются из внешнего пространства во внутреннее, а затем и в идеальное духовное пространство невидимого Китежа, при этом, естественно, интонационно преобразовываясь. Есть в «Китеже» еще три темы, имеющие общий интонационно-образный источник. Это темы «воскресения» (вселенской «службы воскресной»), радости — «Света Божественного», а также Нового града и причащения к нему; последняя тема мистически звучит в устах Призрака при причащении Февронии. Ранее ускользавшая от внимания писавших о «Сказании», она однако же является одной из заглавных в опере.

Впервые эта тема появляется в партии князя Юрия во время пророческого благословения-причащения им сына и дружины на бой и звучит в сурово-скорбном миноре, на фоне пустых протянутых квинт. Как бы «спрятанная» в речитативе, она приходится на знаменательные, исполненные символического смысла слова «к лику мученик причтенным быти». Второй раз мы слышим ее у Призрака, возвещающего Февронии царство вечной радости. Соответственно, здесь звучит мажорный вариант темы, расширенный до двух фраз и оканчивающийся светоносной мажорной терцией, устремленной вверх. Неузнаваемо преображенная, она возникает в оркестре в самом конце «Хождения в невидимый град», как сияющий образ Нового Творения — праздничная, фанфарно-энергичная, в серебристом, звонком тембре медных духовых, объединяясь с темами воскресения и малинового звона.

Эта тема главенствует в партии князя Юрия — творца и главы Великого Китежа и его преображенного инобытия, где проводится на всех ключевых фразах: при встрече Февронии и возвещении ей «милости Божьей», при объяснении, кто «внидет в град сей». Ей родственно и звучание завета Гришке поведать «по всей Руси» благу ю весть.

И полностью значение темы раскрывается в заключении оперы — как темы сокровенного града, где «ни плача, ни бо-

лезни, сладость бесконечна, радость вечна». Она звучит здесь у хора и оркестра, в аккордово-хоральной фактуре, распевно, на фоне торжественного перезвона колоколов, перемещаясь по кругу сквозных в опере тональностей воскресения, света и радости: F-Des-Ges. Представляя заключительный образ оперы, она объединяет в себе элементы других главных тем “Сказания”: спасения Китежа, воскресения, фантастического преображения мира. В свете сказанного, думается, не случайно появление главной интонации этой темы (восходящей мажорной терции в пунктированном ритме) в молитве Февронии о спасении Китежа в финале второго акта на слове “праведных” (“живущих в граде том”) в той же тональности *fis-moll*, что и у князя Юрия в начале.

Теме радости в устах Февронии композитор сначала придает характер колыбельной, представляя радость как сокровенное состояние души, влюбленной в мир. Начавшись «тихо и проникновенно», она вскоре приобретает гимнический характер. Рождаясь из души героини и утверждаясь в ее колыбельной-гимне, этот музыкальный образ проходит затем свой путь испытаний: глумливо отрицается Гришкой при встрече с Февронией («Только больно ты не радуйся, человеку радость в пагубу»), выступает в духовном поединке героев, и, наконец, приобретает космическое значение как неизреченный свет вечной радости.

Тема воскресения — сквозной центральный образ «Сказания» — с самого начала существует в двух вариантах: оркестрово-фанфарном и вокальном знаменно-распевном. Ее появление в партии Февронии предваряется оркестровой фанфарой с «золотым ходом» (инструментальным вариантом темы) на словах «великая здесь церковь», после чего широко мелодически распевается («День и ночь у нас служба воскресная»). Ее исходная двутактовая попевка четырежды перемещается вверх по терциям, завершаясь ярким октавным подъемом к мелодической вершине. Начинаясь на *P* внизу, воистину потаенно («благоговейно, как бы видя себя в церкви» — ремарка Римского-Корсакова), она постепенно охватывает диапазон в две октавы и оканчивается на *P* ослепительно ярким достижением и утверждением терции F-dur в высоком регистре. Светоносный эффект создается и ладовым строением: все мажорные звенья темы звучат в лидийском ладу, обостряющем устремление к квинте как

к мелодической вершине. Отсутствуя во втором действии, тема воскресения появляется в сцене спасения-преображения града в финале первой картины третьего акта, затем развернуто звучит в оркестре в момент освобождения Гришки Февронией и начинает главенствовать в интонационной драматургии оперы со сцены с Призраком.

И здесь происходит еще одно явление — подлинного напева «Се Жених грядет». В этом цитируемом композитором песнопении православного обихода заключен духовно-нравственный смысл мистерии «Сказания»: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб его же обрящет бдяща: не достоин же паки его же обрящет унывающа. Блюди убо, душе моя, не сном отяготися, да не смерти предана будеши и царствия вне затворишися...» Оно и помещено в центре мистериального действия, в момент завершения путей обоих героев и их приобщения к противоположным мирам, о чем уже было сказано.

Напев «Се Жених грядет» цитируется композитором полностью, начиная со второй попевки. Начальная же «воскресная» его интонация (фанфарное восхождение от первой к третьей мажорной ступени в пунктирном ритме) служит ядром рассмотренных тем мира и света. Ее ритмический вариант образует тему причащения к «царствию» и самого Нового града, а с добавлением начальной ритмической остановки на терции эта попевка положена в основу семантически взаимосвязанных тем воскресения и радости. В сцене же явления Призрака композитор синтезирует цитируемый напев с производной от него, но самостоятельной темой воскресения, объединяет их посредством общего интонационного звена и делает напев продолжением темы воскресения. Так музыкальная цитата, взятая со своим символическим культовым значением, а не только как «интонационный источник», дополнительно подтверждает смысл происходящего.

Как мы уже говорили, явление Призрака Февронии и возвешение ей царства вечной радости — «фокус» мистерии смерти-воскресения и рубеж в развитии действия оперы. Интонационным символом этого становится тема воскресения. Она возвещает явление Призрака в оркестровом эпизоде, широко разливается в оркестре при встрече героев, звучит в их партиях от первой символической фразы «Веселись, моя невеста, веселись!» до завершения сурового повествования

Призрака «Мертв лежал я...». Она распевается в дуэте «Око светозарное...», многократно звучит в оркестре в фанфарном варианте. В сцене причащения, после длительного мелодического восхождения, означающего направление предстоящей героям «дороги неближней», символизируется и «место прибытия»: здесь проводится точная цитата темы воскресения из гимна Февронии в первом действии, где она звучала со словами «Богу Господу чуден высок престол!»

Реприза оркестрового эпизода явления Призрака, когда уже оба героя «рука об руку, медленно уходят по болоту, едва касаясь земли», повторяя звучание темы воскресения с напевом «Се Жених», непосредственно переходит в «Хождение в невидимый град».

В последней картине тему воскресения мы слышим сразу после провозглашения вещей птиц: «Время кончилось, вечный миг настал», уже в главной тональности невидимого града — F-dur. И, наконец, она соединяется с темой Нового града и вместе с темами Великого Китежа и праздничного малинового перезвона колоколов завершает оперу, представляя образ воскресения как духовного инобытия в преображенном невидимом граде.

* * *

«Откровение Иоанна Богослова в блестящей мифологической форме воплотило гениальную концепцию единства Макрокосма и Микрокосма, нерасторжимую общность их судьбы, — пишет современный исследователь Апокалипсиса. — Идея взаимосвязи Мира и Человечества... почерпнута в очень древних учениях <...> Удивляет и восхищает, что еще на заре предыстории мысль гения осознала единство Человека и Природы, всю космическую глобальность этой проблемы»¹. При этом, что особенно важно, оба пути определяются здесь, на земле, во внутреннем мире человека. Христос говорит притчами, чтобы лишь те, кто «слышат» и «разумеют», поняли Его, ибо новый мир создается еще в земной жизни, и «Царство Божие внутрь нас есть». Оно и благовестуется тем, кто достоин, кто несет в себе способность к преображению. Поэтому мир конечен не для всех. Эта идея отчетливо выражена в Откровении. «Иоанн безжалостен и гуманен <...> Следуя христианскому вероучению,

¹ *Зиновьев А.В.* Магия Апокалипсиса. — Саранск, 1990. — С. 111.

Евангелист побуждает творить добро, жестоким казням предавая порок и зло. Его взгляд в будущее оптимистичен: мир конечен только в своих этапах и частях. Но все безобразное, временное, тленное отсекается и разрушается, все аморальное обречено на гибель. Стремление к истине, добру, свету духовному ведет к спасению и вечной жизни в новом времени, которое прекрасней и чище всего минувшего»¹.

Но — вновь напомним — рождается это новое время в огне вселенской катастрофы. Финальный лучезарный образ Нового Творения возникает как исход из трагедии, который, по определению Бердяева, «всегда трансцендентен, всегда есть предельный конец имманентного развития данных сил, переход к иному»². И одновременно — как катарсис, как искупление пережитых страданий.

В Апокалипсисе пересекаются видение катастрофы мира и духовно-нравственная концепция — то самое «философское и социалистическое учение Христа», об отсутствии которого в современной ему официальной церкви с горечью говорил Римский-Корсаков³. Целостная мифопоэтическая концепция, «запрятанная» в событийную канву подробно проработанного сюжета, давала композитору возможность выйти за пределы повествовательной трактовки материала, осмыслить модельность истории с проекцией на современность. Именно сочетание реального исторического материала и «живых» героев с мифологической структурой и образностью библейской модели Апокалипсиса придает драматургии «Сказания» особую масштабность концепции и глубину духовного пространства, которая всегда волнует своей непостижимостью.

Вместе с тем, сюжет народной легенды предоставлял Римскому-Корсакову возможность воссоздать социально-бытовой уклад древнерусского города. Работая над «Китежем», композитор явно учитывал свой опыт создания «Садко» с его широкими картинами жизни вольного Новгорода. Уже на самом склоне лет Римский-Корсаков признавался Ястребцеву, «что он нередко чувствует в глубине души, что он “убежденнейший кучкист”, что в нем глубоко заложены

¹ Зиновьев А.В. Магия Апокалипсиса. Саранск, 1990. С. 114.

² Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 176.

³ См.: Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. 9-ое изд. М., 1982. С. 215.

заветы “Бориса Годунова” и “Каменного гостя”...»¹. Сцена в Малом Китеже — полотно объемного охвата, где есть и народ, и индивидуальные характеры, и свадебный обряд, и исторические события — и все это *систематизировано как универсальная модель* социальной жизни и отношений вообще, легко проецирующаяся на другую действительность.

Разумеется, для характеристики разных миров и драматургических пластов композитор, как и всегда, использует разные средства выразительности. Этим обусловлено системное взаимодействие, а не противоречие в «Китеже» типов оперного письма: реалистического, на основе социального и психологического анализа — для обрисовки «сюжетной» действительности; эпико-героического, обобщенного — для характеристики народа Великого Китежа, его дружины, образов князя и княжича; фантастического, красочно-колористического — для создания картин преображения мира; наконец, литургического — для воспроизведения преображенного инобытия.

Присутствие мифа как прообразной модели «в подкладке» содержания и композиции оперы обуславливает своеобразие жанрового синтеза «Сказания», который можно определить как мифологическую эпопею, где герои и обстоятельства, как в эпосе, находятся в единстве с окружающей их национально-исторической средой и, вместе с тем, как в мифе, обнаруживают вертикальные (парадигматические) связи с архетипическими прообразами. Поэтика мифа и фантастика легенды сочетаются с развернутыми историческими и социальными полотнами, с психологической драмой преступной личности, с утонченной духовной рефлексией главной героини, с вдохновенными картинами природы, на фоне которых, как писал М.В.Нестеров, «как-то лучше, яснее чувствуешь и смысл русской жизни, и «русскую душу»². И все это претворено во всеобъемлющую и многоплановую целостную концепцию (Бельский называл создаваемый «Китеж» «нарождающимся колоссом»³), в которой, как и в

¹Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Воспоминания. Т. 2. С. 429.

²Нестеров М.В. Из писем. Л., 1968. С. 210.

³Цит. по: Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. 5. С. 87.

Апокалипсисе, на макроуровне выделяются нравственно-философская и метаисторическая доминанты.

Значит ли это, что Римский-Корсаков создал в «Китеже» «православную мистерию»? Конечно, нет. Религиозные источники — образы и идеи Откровения и Евангелий, символика Страстей, черты Богородичного богослужения, — так же, как и многочисленные народные истоки, — использованы в качестве составляющих творимой художником новой, самостоятельной реальности и направлены на выражение концепции, укорененной не только в древнем и вечном, но и в своей эпохе.

Помимо отражения идей русского космизма, внехрамовой литургии и соборности символистов, актуализации традиций старчества, духовного возрождения русских религиозных философов и ряда других современных ему философских и художественных тенденций, в «Сказании о невидимом граде», на наш взгляд, очевиден диалог с соловьевской концепцией всеединства, изложенной в его капитальном труде «Оправдание добра» (1887)¹.

Думается, в последней картине «Китежа» выражено то идеальное состояние будущего человечества, которое Вл. Соловьев называл Вселенской церковью. Не углубляясь в эту специальную проблематику, отметим только, что автор «Оправдания добра» обосновал взаимосвязь микро- и макромира в духовном плане, «обращение» добра в космическом всеединстве. Он считал, что только при «постоянном взаимодействии личного нравственного подвига и организованной нравственной работы собирательного человека нравственный смысл жизни, или Добро, получает свое окончательное оправдание» и что «по самому существу нравственного

¹Работы Вл. Соловьева, равно как и его публичные выступления, были хорошо известны композитору, при его интересе к научному знанию и при его окружении, куда входили молодые ученые и философы (не забудем, что и сын Николая Андреевича Андрей в 1903 году стал доктором философии). Интерес к Соловьеву актуализировался в самом начале века в связи с учреждением Религиозно-философских собраний, которые происходили в Петербурге с 29 ноября 1901 года по 5 апреля 1903 года, как раз во время окончательного становления замысла «Китежа». Отчеты о них печатались в журнале «Новый путь», становясь достоянием общественности. Ястребцев дважды фиксирует разговоры о Соловьеве. См.: *Ястребцев В.В.* Т. 2. С. 271 и 340.

порядка, или нравственной организации, каждая часть или каждый член великого собирательного человека причастен абсолютной полноте целого, так как он необходим для этой полноты не менее, чем она для него. Нравственная связь есть связь совершенно обоюдная»¹.

Нетрудно заметить, что эти идеи — духовного развития человека и человечества, нравственного совершенствования как главного условия преображения общества и его сохранения среди растущих тенденций разрушения и хаоса, космического обращения добра и нравственного всеединства, перекликаясь с Апокалипсисом, присутствуют в концепции «Китежа». Приведем еще одну мысль философа. Совершенство Добра окончательно определяется им как «нераздельная организация триединой любви»: любви восходящей — к совершенству Творца и Творения, любви равной — к людям, ближним и дальним, и любви нисходящей — ко всей материальной природе². Для понимания образа Февронии, в которой часто видели героиню бездейственную, иконописную, важны и выводы философа о характере Добра, которое, всеединое и всецелое, «может открываться только силою его собственного, внутреннего действия в душе человека»³. Вот эта непоколебимая внутренняя приверженность Добру и духовная стойкость в обстоятельствах разрушительных, катастрофических и акцентируется композитором в образе Февронии.

С другой стороны, неслучайно возникает сравнение Гришки с Антихристом. В контексте философско-художественных воззрений Римского-Корсакова 1900-х годов здесь явно усматривается связь с трилогией Д.С. Мережковского, которую он знал и ценил (об этом неоднократно свидетельствует в своих воспоминаниях В.В. Ястрбцев). Нельзя не заметить и сходства разворачивающейся в опере картины безумия Кутерьмы со сценами безумия и поединка с Чертом Ивана Карамазова — одного из самых сильных и типичных героев Достоевского, с рефлексией Родиона Раскольникова, с бесовством Петра Верховенского.

¹Соловьев В.С. Оправдание добра // Соловьев В.С. Соч. в 2-х томах. Т. 1. С. 546 и 504.

²Там же. С. 546-547.

³Там же. С. 545.

Вообще «присутствие» в опере Достоевского весьма ощутимо — как велико в целом его значение в русской духовной и художественной культуре рубежа веков. «Наша духовная и умственная история XIX века разделяется явлением Достоевского. <...> Мы принадлежим не только иной исторической, но и иной духовной эпохе, — писал Бердяев. — Когда в начале XX века в России возникли новые идеалистические и религиозные течения, порвавшие с позитивизмом и материализмом традиционной мысли радикальной русской интеллигенции, то они стали под знак Достоевского. В.Розанов, Д.Мережковский, “Новый путь”, неохристиане, С.Булгаков, неоидеалисты, Л.Шестов, А.Белый, В.Иванов — все связаны с Достоевским, все зачаты в его духе, все решают поставленные им темы. Людьми нового духа открывается впервые Достоевский. Открывается огромный новый мир, закрытый для предшествующих поколений. Начинается эра “достоевщины” в русской мысли и русской литературе. Влияние Достоевского было могущественнее и глубже, чем влияние Л.Толстого...»¹. Думается, не без оснований можно говорить об ассимиляции в концепции «Китежа» некоторых идей и образов «Братьев Карамазовых» (о сильном впечатлении композитора по прочтении романа также свидетельствует В.В. Ястребцев). Влияние этого и других творений Достоевского заметно в проблематике преступления и наказания, «беса» в душе, в противопоставлении главных героев, в их психологии. Она здесь нова и «зачата в духе Достоевского», который, по мысли философа, «выводит нас из безвыходного круга психологизма и направляет наше сознание на последние вопросы»².

В «Китеже», несмотря на наличие мифологической основы, много и по-новому сказано о человеке. И Феврония, и Гришка — герои новые, еще не бывшие ни у самого Римского-Корсакова, ни в русской опере вообще. При архетипической предопределенности их судеб, крестный путь у каждого свой, и потому в партитуре возникают интонационные символы этих путей. Внимательный анализ интонационной драматургии оперы полностью опровергает мнение

¹ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Н.А.Бердяев о русской философии. Ч. 1. С. 138 и 140.

² Там же. С. 141.

о том, что композитору не удалось изобразить «интимную жизнь человеческой души»¹. Психология преступления и наказания раскрыта здесь с потрясающей художественной глубиной и силой и может быть сравнима лишь с воплощением образа Бориса у Мусоргского (а также Грязного в «Царской невесте», о чем далее в соответствующем разделе). Не случайно в партии Гришки так много интонаций причитаний, близких Мусоргскому, его характеристикам «горького» народа. И в этом плане образ Гришки необыкновенно интересен: его психологическая драма в чем-то сопоставима с драмой Бориса, и вместе с тем это драма неумолимого саморазвития пружины зла-беса в душе человека как процесса колоссальной разрушительной силы, но выражена она интонационным языком, близким Юродивому и другим трагедийным народным персонажам Мусоргского.

Совершенно нетрадиционна и Феврония. Это не лирическая героиня, и не любовные порывы ее являются объектом внимания композитора (хотя и они раскрыты в ее общении с княжичем). Здесь показана жизнь души, озаряемой Духом, и оттого в партии Февронии так много вдохновенных гимнов, начинающихся «благоговейно», «проникновенно», а затем как бы выходящих в открытое пространство и становящихся восторженными «похвалами» всеединого мира: завершаются гимнами ее похвала пустыне, похвала «службе воскресной», похвала радости. В образе Февронии Римский-Корсаков раскрывает переживание будущего и вечного («сны золотые», «весна в пустыне») в настоящем и временном, как писал Соловьев — «то самое безусловное значение человеческого существа (его способность быть носителем вечной жизни и причастником божественной полноты бытия)»².

Наконец, еще раз акцентируем прозвучавшие в «Китеже» апокалиптические идеи, широко распространенные в культуре эпохи. Россия на рубеже XIX–XX столетий жила

¹ Вот одно из характерных мнений современников о «Китеже»: «Это не «опера», не драма, это — именно «сказание». Здесь нет борьбы и страданий живых людей... образы, легшие в основу народных легенд, доходят к нам «сквозь тьму веков», теряя свои реальные человеческие черты и являясь не многогранными человеческими личностями, а еле уловимыми силуэтами». — *Карасев П.* «Сказание о невидимом граде Китеже». Цит. изд., с. 846.

² *Соловьев В.С.* Цит. соч. С. 498.

напряженным ожиданием катастрофического завершения какого-то большого цикла своего развития, грандиозного тектонического слома истории. Предощущение вселенского масштаба и неотвратимости надвигающейся катастрофы во многом питало развитие философской и религиозной мысли, науки и искусства. Напомним, что философию Соловьева, особенно его последние произведения, А.Ф. Лосев называл “философией конца” (“Историческая драма сыграна”, — возвестил он в 1900 году)¹. Этим предчувствием грядущих “неслыханных перемен” проникнуто мироощущение самых разных художников, в том числе Римского-Корсакова (о чем свидетельствуют многие его письма и высказывания).

Предчувствие катастрофы было сопряжено со стремлением разглядеть за ней новое будущее, с утопическими мечтами о совершенном устройстве жизни. Отсюда многочисленные образы космических зорь А. Белого, соловьиного сада А. Блока, чуди подземной Н. Рериха, невидимого града Китежа, замысел Мистерии А. Скрябина. В свете нового социального и духовного опыта Апокалипсис начинает прочитываться как метаисторическое откровение, а его образы — служить объективацией трагических предчувствий и пророчеств, которые концентрировались вокруг судеб России.

Взятая за сюжетную основу оперы народная легенда о граде Китеже, чудесно сокрытом от лютой гибели и преображенном в невидимую обитель новой, совершенной жизни, оказалась очень актуальной в русском искусстве начала XX века, соединяя в себе свойственную эпохе “обращенность к концу” с характерным для массового сознания стремлением ко всеобщему спасению. Соединение народной легенды с библейской моделью Апокалипсиса при разработке сюжета “Китежа” давало возможность Римскому-Корсакову с Бельским воплотить идеи, остро волновавшие Россию, вступить в философско-художественный диалог с эпохой.

Эсхатологизм мироощущения в тот период не был Римскому-Корсакову чужд, об этом свидетельствуют и другие его творения 1900-х годов: «Кашей бессмертный» — «осенняя сказочка», завершающаяся крушением царства зла и картиной ослепительного весеннего пробуждения как прорыва к

¹Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 432.

свободе и свету; «Золотой петушок» — «небылица в лицах», оканчивающаяся катастрофой и вопросом растерянного народа: «Что даст новая заря?» О последней опере композитора Б.В.Асафьев прозорливо заметил: «Обидно было, что музыку этой мудрой и жуткой сказки долго принимали чуть ли не за комедийную, даже комедиантскую, не вдумываясь в ее саркастический тон как в выражение трагического раздумья о судьбе Родины в ту эпоху...»¹.

Подводя итог всему сказанному, определим то, что было осуществлено Римским-Корсаковым и Бельским в мону-ментальной эпопее «Сказания о невидимом граде Китеже и деве Февронии» как *великий культурный синтез, выраженный в совершенной художественной форме и приобретающий значение национального культурного текста*. Китежская легенда развернулась в нем в общенациональный миф, имеющий обстоятельно проработанную историю «во плоти» героев, обстоятельств и отношений, а также полностью реализованную мифопоэтическую «структуру сюжета» библейской порождающей и смыслообразующей модели — предвечной мистерии смерти-рождения миров, как модели осмысления прошедшей и предчувствуемой исторической катастрофы. Премьера мистерии «Сказания» на главной Императорской сцене страны в феврале 1907 года стала крупнейшим событием русской культуры начала XX века и словно открыла путь к постановке своей великой предшественнице — мистерии «Хованщины» М.П. Мусоргского.

2.2. «Хованщина»: трагедия русского раскола

Я верю, что, рождаясь в жизнь,
художественное произведение в свою очередь
рождает вокруг себя энергию мысли.

Б.В. Асафьев

Принадлежность «Хованщины» к вершинам отечественной и мировой оперы уже давно никем не оспаривается. «Хованщине» посвящены многочисленные научные труды и

¹ Асафьев Б. В. Избранные труды. В 5-ти томах. Т. 3. М.: АН СССР, 1954. С. 219.

специальные монографии, что создает картину ее всесторонней и фундаментальной изученности¹. Но столь же очевидно и другое: как произведение неисчерпаемое, раскрывающее свой смысл в движении времени, опера все еще оберегает свои тайны, а мощное воздействие ее музыки по-прежнему заставляет ощутить дыхание некой непознанной глубины, причем переживание это явственно выходит за грань традиционного катарсиса как «очищения от аффектов».

В «Хованщине», несмотря на многочисленные исследования, все еще много неясного — но не в плане того, что произведение осталось незавершенным (Мусоргский практически успел полностью воплотить свою много лет возводимую концепцию), а в непроясненности, порой отсутствия понятной мотивированности в том, что он успел выразить. Это касается заглавного в опере образа «Рассвета на Москве-реке» с его пока нерасшифрованной символикой, зловещей фигуры всегда внезапно появляющегося Шакловитого, «вставная» ария которого не мотивирована ни сюжетным развитием, ни логикой образа и к тому же весьма неожиданно завершается молитвой. И, конечно же, образа Марфы, не похожей ни на одну из оперных героинь и вместе с тем как будто чуть ли не на всех сразу. Страстно любящая и глубоко страдающая женщина, гадалка и пророчи-

¹ «Хованщине» посвящены отдельные монографии (Фрид Э. Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованщине» Мусоргского. Л.: Музыка, 1974; Бакаева Г. «Хованщина» М.П. Мусоргского — историческая народная музыкальная драма. — Киев: Музична Україна, 1976; Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра. СПб.: Композитор, 2005 и др.), разделы в монографиях (Шлифштейн С. Мусоргский: Художник. Время. Судьба. М., 1975; Ширинян Р.К. Оперная драматургия Мусоргского. М.: Музыка, 1981; Головинский Г.Л., Сабина М.Д. М.П. Мусоргский. М., 1998 и др.) и в коллективном труде «История русской музыки» (Т. 7, часть 1: 70-80-е годы XIX века), значительная часть исследования Е.М. Левашиной, Н.И. Тетериной «Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского» (М., 2011), огромное количество исследований в форме статей по разным вопросам, часть из которых будет названа далее по ходу настоящей работы. Отдельно хочу вспомнить глубокую статью А.И. Кандинского «О религиозно-нравственной основе «Хованщины» М.П. Мусоргского», которая стала последней работой этого выдающегося ученого (Из истории русской музыкальной культуры. Памяти А.И. Кандинского. М.: МГК, 2002). И, конечно, о «Хованщине» много и по-разному писал Б.В. Асафьев в работах разных лет.

ца, политический деятель («политическая авантюристка на посылках у Досифея» — Б.В. Асафьев), религиозная фанатичка, возвещающая смерть на костре за веру, — наверное, этими типами исчерпываются едва ли не все амплуа героинь опер-драм. Но не исчерпывается образ Марфы.

Не вполне ясна и структура художественного мира «народной музыкальной драмы»; по-прежнему в ее адрес высказываются упреки в слабости драматического начала, в отсутствии главного героя, по масштабу сравнимого с царем Борисом предшествующего творения Мусоргского, в непонятности происходящего без предварительного знания русской истории, в неясности самой сути трагического действия.

«Хованщина» творилась долго. Она рождалась в общении с современными композитору историками, филологами, писателями, учеными и их трудами, в процессе освоения многочисленных исторических материалов и первоисточников и с полным погружением в эпоху, которое всегда отличало Мусоргского как композитора «школы переживания» («ноне живу в «Хованщине», как жил в «Борисе»). За это время (1872–1881), совпавшее с выходом поздних романов Ф.М. Достоевского, религиозно-философских трактатов и романов Льва Толстого, Чтений о Богочеловечестве и других работ Владимира Соловьева, вызвавших огромный общественный резонанс и начавших новую философскую эпоху в России, и многих других событий, существенно изменивших русскую духовно-художественную действительность, — и именно в работе над «Хованщиной», в процессе мучительного и вдохновенного становления ее грандиозного замысла, Мусоргский значительно внутренне менялся, много черпая и из современной жизни, и из эпохи Раскола, с ее неистовыми деятелями и истовой религиозностью, с ее атмосферой ухода («исхода из истории») и какой-то иррациональной необъяснимостью происходящего (событие оказалось куда большим по масштабам, чем стремления и действия отдельных его участников). И если поначалу выработка отдельных сцен, сюжетных мотивов и характеров проходила при непосредственном участии В.В. Стасова «со товарищи», то постепенно Мусоргский оставался в этой работе (как и вообще в жизни) один; Стасов совсем перестал его понимать и считал последний период творчества композитора «упадочным».

И немудрено. Мусоргский, действительно, далеко ушел от взглядов Стасова и бывших друзей и то, что он создавал, было ведомо уже только ему одному. Совершив в своем внутреннем развитии стремительное восхождение буквально в несколько эпох, Мусоргский в работе над «Хованщиной» выступает глубоким и масштабным мыслителем — не только аналитиком, но философом истории. Он воистину живет в прошедшем, настоящем и будущем, постигая и мысленно сопрягая эпохи русской истории, пытаясь понять ее модельность, парадигматику и провиденциальный смысл. И рождает концепцию, «возможную» только в следующую эпоху — русского духовного ренессанса рубежа веков, наполненную идеями интенсивно развивающейся религиозной и философско-исторической мысли, объятую предчувствиями конца и обращенную к Апокалипсису, а в своей эпохе по глубине и интенсивности философско-духовной рефлексии сопоставимую разве только с поздними романами Достоевского (что всегда и отмечается).

В «Хованщине», при всей ее преемственности от «Бориса», воплощена совершенно иная и абсолютно новаторская в оперном жанре концепция. Драма народа более не интересуется Мусоргского как драма социальная, и ни карающая совесть царя, ни суд совести народной, ни трагический антагонизм власти и народа не занимают больше его внимания. В «Хованщине» власть вообще «вынесена за скобки». И хоть незримо все время присутствует в действии, но жизнь народа течет по иным законам. Трагедия народа — именно народа, брошенного властью, в водовороте катастрофических событий слома русской культуры, государственности и духовности, — становится главным объектом внимания Мусоргского в «Хованщине» (не случайно жанровое определение «народная музыкальная драма» он дал только «Хованщине», но не дал «Борису», даже сделав вторую редакцию оперы, со сценой под Кровами), и именно к «Хованщине» относилось его знаменитое: «Народ хочется сделать: сплю и вижу его, ем и помышляю о нем, пью — мерещится мне он, он один...»). — Объектом внимания, но не ее темой.

Думается, что длительные занятия русской историей и какая-то особая, «предназначенная» любовь к ней не могли не привести Мусоргского к «взысканию» ее смысла, цели и пути народа и человека в ней, свободы и необходимости, и

«Хованщина» являет итог размышлений Мусоргского на эту тему. Мусоргский создает грандиозную эпопею (трагедию-мистерию), представляя *трагедию русского Раскола* (народа и государства) «*в двойном и взаимно связанном расколе конца XVII века — расколе старообрядчества и расколе Пётра*»¹, действие которой разворачивается в двух драматургически-смысловых пластах — историко-реалистическом и религиозно-мистическом. При этом раскрывающаяся мистическая действительность оперы не имеет характера дополнительных подтекстов, «просвечивающих» в отдельных моментах целого, а являет целостную и ясно выраженную религиозно-духовную концепцию.

Две реальности «Хованщины», в своем взаимодействии раскрывающие ее масштабно развернутую и исполненную величайшего трагического напряжения религиозно-философско-историческую концепцию, родились из выстраданных раздумий Мусоргского над двумя глобальными вопросами русской философии истории, которые он сам, автор либретто, с абсолютной точностью сформулировал устами Досифея на Совете: «*где Святой Руси погибель и в чем Руси спасенье?*» и на которые он, автор целого, с не меньшей ясностью ответил всей драматургией своего великого творения.

В историческом пространстве («пространстве погибели») Мусоргский воплощает трагедию русского раскола в его тотальности и безысходности. Страшная картина создается композитором: Москва и Русь «по щиколку в крови»; раскол везде и во всем (политический, социальный, семейный, религиозно-духовный, психологический), вражда и распря всех со всеми, символическая — отца с сыном (Хованские в первом же выходе). Все взмятены — «беснуются», «мятешатся». В верхах — извечная борьба за власть (Совет у Голицына), страшно далекая от народа, в низах — «погибель и разоренье» (стрелецкое гнездо), крестьяне «дома побросали и врозь бредут». Кривда победила правду: «время потайных наветов», доносов, расправ. Все преданы, брошены, фатально разобщены. Действие начинается рассказом о зверствах стрельцов; Шакловитый появляется со смертной угрозой пыток, дыбы; «явление народу» Хованского начинается приветствием

¹Федотов Г.П. Трагедия древнерусской святости // Федотов Г.П. Собр. соч. в 12-ти томах. Т. 8. М., 2000. С. 208.

«Москва и Русь (спаси Бог!) в погроме великом»; Андрей является изменником, покушаясь еще на три преступления подряд (насилие, занесение ножа на Марфу, затем на Эмму). Воистину «последние времена»!

Но не «картина ужасов» сама по себе интересует Мусоргского, а попытка понять, какие силы действуют в истории, что определяет и предопределяет ее ход и судьбу, обреченность ею человека и невозможность выбора, то есть, — стремление осмыслить *взаимодействие истории и судьбы и представить историю как судьбу, имеющую провиденциальный смысл и метафизические обоснования*. И в этом он — продолжатель и крупнейший представитель отечественной философско-исторической традиции, в которой, напомним, «историософия русской судьбы является основной темой философской мысли», и темой религиозной¹.

В опере трагически гибнут все — судьбы же у героев разные. Судьба определяется «в отношении к Богу», и она переходит за грань этого мира, — размышления Мусоргского уходят в область метафизики истории и судьбы.

«Приспело время мрака и гибели душевной» — этими словами Досифей, появляясь в финале первого акта, ставит диагноз исторической действительности и переводит действие в тот план, где решаются судьбы, прямо сопоставляя «брань земную» и метафизическую «прю великую» и определяя эсхатологическую перспективу.

«Иной» план («пространство спасения») представлен в «Хованщине» как трансцендентная и имманентная действительность, как мир, существующий онтологически (он символизирован сакральным Светом, «освященным» в «Рассвете на Москве-реке» церковно-колокольным звоном заутрени, и «гласом» колокола Ивана Великого — центра пространства «иного» в опере), — и как мир «внутри нас есть», в их взаимосвязи. Ибо мир иной есть наше «вхождение в иной модус», есть внутреннее переключение.

Досифей и Марфа — герои, которые живут в двух мирах. Они — внутри исторической жизни, ее активные деятели, и трагедия истории — их личная трагедия и судьба. Но, страдая и борясь «во времени», они внутренне определяют себя «в отношении к вечности» и пребывают в эсхатологической

¹Флоровский Г.В. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 247.

настроенности, переживая грядущее в настоящем и «соприкасаясь в глубинах своего духа с тем, что космически *будет*, а онтологически вечно *есть*»¹.

Именно так они оба появляются в первом действии, преграждая «брань мира сего» (Марфа — насилие над Эммой, Досифей — вражду отца с сыном) и пророчествуя о будущем: об исходе внутренней драмы (Марфа: «видится в горних обитель дивно пресветлая...») и об исходе исторической борьбы (Досифей: «На прю грядем, на прю великую...»). Мусоргский показывает их как людей подлинного религиозно-мистического опыта, наделенных даром молитвы и даром пророчества, которым «в духе» открываются «врата иного». Их мистические духовные откровения Мусоргский всегда точно обозначает сценическими ремарками («в мистическом настроении», «восторженно») и выражает музыкально-драматургическими средствами, выработав для этого свою систему их интонационной символизации². Такие состояния у Марфы и Досифея всегда маркированы Мусоргским либо лейттемой Света сакрального, словно струящегося с небес (нисходящей последовательностью аккордов на пианиссимо, в «бесплотной» фактуре трепещущего тремоло у высоких струнных с сурдинами — Е.А. Ручьевская называет их «светящимся нимбом»), либо «гласом» колокола Ивана Великого, либо связью с тематизмом «Рассвета». Они явлены также многочисленными молитвами: сольными — у всех героев, хоровыми — у раскольников и стрельцов, звучащими,

¹Эрн В.Ф. Идея катастрофического прогресса // Эрн В.Ф. Сочинения. М., 1991. С. 209.

²См. об этом: Ручьевская Е.А. Слово и внесловесное содержание в творчестве Мусоргского // Музыкальная академия. 1993. № 1. Основное содержание статьи Екатерины Александровны, написанной с полемической заостренностью против все еще нередко используемого отождествления словесно выраженного смысла с музыкальным, состоит в отстаивании самостоятельности музыкального содержания, далеко не всегда могущего быть выраженным словесно — более того, принципиально невыразимого словами, не переводимого на другой семиотический язык. Основополагающий вывод статьи: «Существующий в музыке Мусоргского этот высший слой художественного содержания... находится *над словом и вне его*, то есть не подлежит точному словесному определению — здесь возможно лишь непосредственное интуитивное познание и более или менее близкое к истине истолкование» (с.201, разрядка автора).

как правило, без сопровождения, по-церковному. Среди них особенно проникновенна в своем истинно духовном «касании запредельного» молитва стрельцов в финале третьего акта. И, конечно же, — моментами «литургического тайнодействия» во всей драматургической линии раскольников, которыми исполнен особенно пятый акт, завершающий их мистериальный «исход из истории».

* * *

Немудрено, что в силу новаторства и огромной сложности концепции и драматургии «Хованщина» не была понята в эпохе ее создания и имела сложную театральную судьбу. Если «Борис Годунов» при жизни Мусоргского был поставлен на сцене Мариинского театра и имел две авторские редакции, то путь «Хованщины» на сцену был совершенно другим. Не принятая к постановке в Императорском театре по завершении ее Н.А. Римским-Корсаковым, она была представлена петербургским Музыкально-драматическим кружком через пять лет после смерти автора, в 1886 году, с искаленным цензурой либретто, которое искажало смысл происходящего на сцене и усложняло его и без того непростое понимание. И все же именно эта инсценировка «Хованщины» ознаменовала ее рождение как целостного и законченного произведения.

«Открытие» «Хованщины» происходит через тридцать лет. В 1911 году она, наконец, завоевывает сцену Императорского Мариинского театра (заметим — после «Китежа», премьеры которого состоялась здесь в феврале 1907 года), и эта постановка становится крупнейшим событием в культурной жизни страны («великий праздник русского искусства»). В 1912 она с успехом переносится в Большой театр в Москве, а в 1913 году, с особой роскошью представленная антрепризой С.П. Дягилева в Париже и Лондоне, «Хованщина» становится крупнейшим завоеванием в его программе «русских культурных побед» на Западе и выходит на просторы европейского и мирового оперного театра. Все три постановки были осуществлены с участием Ф.И. Шаляпина и других лучших русских музыкально-исполнительских сил, с привлечением выдающихся художников-декораторов, с тщательным изучением эпохи, героев, церковных песнопений, быта и самой атмосферы раскола XVII века (консультировал известный русский историк В.О. Ключевский), с восстановленным ав-

торским либретто. И хоть в каждой из этих постановок были сделаны купюры, но народная музыкальная драма Мусоргского впервые раскрылась во всем своем громадном содержательном масштабе и художественном новаторстве.

Время «Хованщины» пришло. Она оказалась востребованной накануне великого русского раскола начала XX века — в эпоху, устремленную к грядущему Апокалипсису русской истории 1917 года и напоенную его предчувствиями во всех сферах жизни. «Хованщина», с ее модельной концепцией трагедии русского раскола, переживается в это время как произведение пророческое, не только вступающее в глобальный диалог времени по кардинальным историософским вопросам и предлагающее свою концепцию исторического пути и судьбы России, но и отвечающее духовным взысканиям «инога», поискам путей спасения. Постановка «Хованщины» в это время буквально потрясла современников. Находясь под огромным впечатлением от спектакля, А. Блок писал матери: «Она стоит в самом центре, именно на той узкой полосе, где проносится дыхание духа. То, что она идет в придворном театре, — правильно, она откровение только для нас, которым следует постоянно напоминать, у которых память... короткая. Для раскольников — это азбука...». И записывает в дневнике 1 декабря 1911 года: «Спасение — только скит»¹.

Но и после этих триумфов писали о несценичности и бездейственности оперы, о слабости в ней драматического начала, о непонятности происходящего без предварительного знания русской истории, об отсутствии главного героя, по масштабу сравнимого с царем Борисом, и даже об особой неудаче последней картины, которую сравнивали с финалом «Гугенотов» Мейербера, притом не в пользу «Хованщины». И даже в 1927 году, когда Мусоргского уже называли «широкопризнанным гениальным» (П. Беккер) композитором и было осознано огромное значение его новаторства для развития не только русской, но и европейской музыки, в одной из первых исследовательских монографий о Мусоргском в Германии можно было еще прочесть следующее: «Если обобщить все сказанное об этой народной драме, то *не может быть сомнения, что «Хованщина» не*

¹ Блок А. Соч. в 2-х томах. М., 1955. Т. 2. С. 680.

удалась; Мусоргский не достиг своей цели. Музыка «Бориса» не только смелее смотрит в будущее и поэтому ближе к нам, но гораздо изобретательнее и в гармоническом отношении более привлекательна»¹. И до настоящего времени, когда опера уже прочно вошла в мировой репертуар, постановка «Хованщины» по-прежнему сопряжена с особыми трудностями и становится событием в театре, поскольку выявить суть трагического действия здесь неизмеримо сложнее, чем в «Борисе».

А между тем, по прошествии XX века, можно с полной определенностью сказать: мало какие произведения обладали такой «прожекторной мощью» для будущего, определяли пути дальнейшего развития оперы как музыкально-театрального произведения и всей системы художественного мышления, раздвигая границы музыки как вида искусства.

В «Хованщине» многое ведет и в ближайшее, и в далекое будущее. Ближайшее — к Н.А. Римскому-Корсакову, который реконструировал, редактировал, оркестровал оперу и «выводил ее в жизнь». Сейчас уже ясно, что принципом соединения двух реальностей, общей макромоделью Апокалипсиса с его путями Христа и Антихриста, пророчествами эсхатологического конца уже в начале действия (у Марфы — «судьбы человеческой», у Досифея — «судьбы народной») и рядом других смысловых обертонов «Хованщина» открывается как предтеча корсаковского «Китежа», при всех их безусловных различиях. Неслучайность этого наблюдения и закономерность связи двух опер находит подтверждение уже в том, что «Хованщина» по сути стала «четвертой оперой» Николая Андреевича, который с 1881 года, после смерти Мусоргского (и после своей «Снегурочки»), завершал и создавал свою редакцию неоконченного творения друга. И при всем том, что пути недавних соратников, пламенивших одними художественными идеалами в пору создания «Бориса Годунова» и «Псковитянки», к этому времени далеко разошлись, могучее воздействие шедевра Мусоргского не осталось бесследным. Напротив, оно раскрывалось, осмысливалось и возрастало с годами, и влияние «Хованщины» заметно в

¹ Келдыш Ю. Мусоргский и опера XX века // М.П. Мусоргский и музыка XX века. М.: Музыка, 1990. С. 34. Ю.В. Келдыш приводит цитату из монографии: Wolfurt K. von. *Mussorgskij*. — Stuttgart — Berlin — Leipzig, 1927.

последующих операх Римского-Корсакова¹. А на страницах черновых эскизов к «Китежу» есть и прямая запись на полях, пометка для себя — ««Хованщина»»². Воздействие же «Хованщины» на последующее развитие русского и мирового музыкально-театрального искусства поистине огромно, многоаспектно и неисчерпаемо по сей день.

Новаторство «Хованщины» принадлежит музыкальному театру, но выходит далеко за его пределы. Оно коренится в совершенно новой, еще не бывавшей в опере концепции, в развернутой в опере художественной картине мира, в религиозной философии истории, в новой глубине постижения человека и народа, в проблематике веры и долга, предательства и спасения, греха и искупления, фанатизма и милосердия, свободы и насилия, выбора и необходимости, стихии и культуры, бунта и смирения, «опричнины» и жертвы во все времена и мн. др. В том, что определило положение Мусоргского не только как гениального композитора, но и как глубокого и оригинального мыслителя своего времени, давшего мощный творческий импульс последующему развитию искусства и художественному философствованию по кардинальным вопросам стремительно меняющегося времени. Времени, всякий раз пристально вглядывавшегося в зеркало «извечных» проблем — так точно, так бесстрашно и так художественно потрясающе сформулированных Мусоргским во всей их социально-исторической конкретности и одновременно в их «модельной» архетипической всеобщности и непостижимой метафизической глубине.

Проблематика раскола, с которой вплотную соприкоснулся Мусоргский, диктовала ему необходимость постижения как светской, социально-политической, так и религиозно-духовной составляющих раскола в их пересечении и взаимодействии. В обоих направлениях он работал как ученый, как истинный «шестидесятник» и «передвижник», изучая множество источников, и одновременно — как художник

¹Это влияние будет конкретизировано далее в анализе «Царской невесты».

²См.: *Арановский М.Г.* Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев. — М.: Композитор, 2009.

огромной интуиции, а также глубокой внутренней религиозности, мировоззрение которого «бытийствовало» в сфере христианской духовности (о чем свидетельствуют и его письма, и творчество). Конечно, для воплощения такой художественной картины мира и всей многослойной проблематики оперы, сочетающей то, что с полным правом можно назвать антропологией, космологией, историософией и сотериологией Мусоргского, ему потребовалось не только новаторство музыкального языка и драматургии, но и совершенно новое художественное мышление. Не понятое в свое время, оно было воспринято, открыто и пережито уже в новом, XX столетии.

«Хованщина» — опера об исходе, об исторической гибели Московской Руси перед лицом грядущей Петербургской империи, радикально изменившей всю российскую жизнь, народную веру, душу и сознание. Раскол двух исторических эпох, двух русских миров проходил по всем артериям народно-государственной жизни, «резал по живому» и стал, действительно, эпохой апокалиптического срыва русской истории, великой исторической трагедией. Во время становления замысла «Хованщины» раскол стал оцениваться в русской культуре как «самое крупное явление нашей исторической жизни» (Ф.М. Достоевский)¹. Но и спустя почти триста лет известный русский философ Г.П. Федотов писал: «Роковые последствия этой церковно-государственной революции слишком болят еще в нас»². Об этом же говорил и Р.К. Щедрин, создавая хоровую оперу «Боярыня Морозова» по подлинным текстам эпохи раскола уже в новом тысячелетии, в 2006 году.

Характерно, что Мусоргский неоднократно вспоминает устами своих героев о предыдущей катастрофе русской истории, указывая на ее постоянное присутствие в памяти народа, — о татаро-монгольском нашествии. Именно оно стало первым в череде апокалиптических разрывов-расколов русской государственности, истории и культуры, из

¹Федотов Г.П. Трагедия древнерусской святости. С. 212.

²Значение раскола XVII века для эпохи Мусоргского всесторонне исследовано в монографии Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной (1), в возвращенной статье М.П. Рахмановой «Мусоргский и его время» // Советская музыка. 1980. № 9, 10, в ряде других работ.

которых страна всякий раз выходила новым государством: Киевская Русь, Московская Русь, Российская империя, Советский Союз, Российская Федерация.

Мусоргский как философ истории все время сопоставляет эпоху раскола с периодом татаро-монгольского ига в ответ на эсхатологические предчувствия своего времени. Современная ему Российская империя, родившаяся в результате церковного раскола и реформаторства Петра Великого, вскоре завершит свою историю в катастрофе революции и гражданской войны начала XX века. Снова произойдет великий раскол государства, в «огне и пламени» опять будет жестоко истреблена вера народа, вновь брошенного властью в адском вихре исторического смерча, а религиозная духовность народа уйдет в «подпочвенные воды» его жизни, самосознания и культуры. В контексте такой исторической перспективы начало «Хованщины» — воспоминания стрельцов о «Варфоломеевской ночи» накануне — поистине является «воспоминаниями о будущем».

В исторической концепции «Хованщины» много особенностей. Во-первых, напомним, именно история впервые становится главной героиней «народной музыкальной драмы», предметом специальных раздумий, анализа и художественного воплощения. История русского раскола XVII века и вовлеченность в него всех социальных пластов и сословий народа — от власти имущих (властных иерархов) (Совет у Голицына) до простолюдина (Пришлые люди: «ведь мы народ как есть убогой»), включая государственный чиновный слой («от властей поставленный» Подьячий — служащий «Приказной избы»), а также главные действующие силы эпохи раскола (стрельцы, раскольники, петровцы) — вот основа действия «Хованщины» и ее концепции.

Кроме того, в «Хованщине» как исторической опере, с ее неразрешимыми противоречиями и трагическим уходом всех действующих лиц, на сцене нет не только образа царя — центральной фигуры русской исторической оперы, но нет и образа врага — ни иноземного, ни внутреннего. Нет в ней и однозначно трактуемых отрицательных героев: все участники событий (даже стрельцы, в начале действия «сущие звери») — исторические деятели, руководимые благими целями. Нет здесь также и цельного образа народа — «великой личности, одушевленной единою идеею», или народа,

сплоченного перед лицом внешней угрозы, или народа, представляющего жизнь в устойчивых обрядовых формах его социальной и духовной культуры. Как ни странно, но нет и центрального героя — протагониста, фокусирующего все основное действие драмы (хотя главной героиней, конечно же, является Марфа).

Но, быть может, главный парадокс «Хованщины» в том, что в ее взмятенном конфликтном мире, где все в острейших столкновениях друг с другом, фатальный раскол везде и во всем, а страна «по щиколку в крови», все ведущие герои, политические деятели и народные массы радеют о спасении Руси — и все приводят ее к катастрофе, в огне которой гибнут сами и погибает спасаемая ими страна. Всех действующих лиц, все сословия и пласты народа Мусоргский представляет в водовороте *исторической катастрофы Руси*, из которой нельзя выйти, от которой нет спасенья. ***Все в нее тотально вовлечены — и ею же тотально обречены.*** История — ее смысл, движущие силы, социально-политические конфликты и метафизическая предопределенность — и есть главная героиня, главный предмет размышлений композитора. И потому она создается Мусоргским так, что все герои оперы *вовлечены не только в водоворот ее событий, но и в тотальный диалог об историческом пути и исторической судьбе Руси—России* — в тот диалог, который ведет сам автор вместе со своими героями, который становится в опере ее макротемой и формирует надсюжетное смысловое пространство.

Стремление разобраться в том, как развивалась трагедия русского раскола, понять смысл и ход истории, ее движущие силы, а главное результат, многократно превосходящий устремления и усилия всех ее участников, — вело Мусоргского к постижению некоей иррациональной необъяснимости и метафизической предопределенности происходящего: ***тайны русской исторической судьбы в расколе.*** И в результате — к построению такой «модели истории» и картины исторического процесса, в которой ***трагедия сочетается с мистерией, а христианская провиденциальность и эсхатологизм — с античным понятием «роковой судьбы»***, которая предопределяет «роковое развитие» исторических событий и личных судеб.

Понятие «роковой судьбы» нуждается в пояснении. В древнегреческой мифопоэтической традиции использовалось множество терминов, которые определяли в греческом языке понятие судьбы и акцентировали его различные оттенки. Среди них: μοῖρα (мойра — судьба, доля), ἀνάγκη (ананке — необходимость, неизбежность), σῦμφορα (сюмфора — полезное содействие), μόρος, πότμος (морос, потмос — индивидуальная жизненная доля, удел), τύχη (тюхе — случай, встреча, счастье, удача), κῆρ (кера — смерть), πεπρωμένη (пепромене — предопределение), εἰμαρμένη (хеймармене — фатум, рок), ἀδραστεῖα (адрастейя — неотвратимость) и др. Все они служили для выражения концепта судьбы как предопределения, но с разными градациями смысла, и соединялись у античных авторов в различные сочетания. Кроме того, эволюционные социально-исторические процессы в древнегреческом обществе вносили свои изменения в развитие мифологемы судьбы на разных этапах, актуализируя в ней те или иные коннотации.

Соотношение рока и судьбы в античной культуре представляется следующим. Рок — безличная внешняя губительная сила, действующая с неотвратимой фатальностью («εἰμαρμένη ἀνάγκη» — Гераклит), но он «сам по себе не поддается уразумению и непонятен» (Гегель), и «предопределенного Роком не может избежать даже сам бог» (Геродот)¹. Судьба — хоть и предопределенный, но все же «особый, неповторимый жизненный удел того или иного индивида, города и т. п.», индивидуальная жизненная доля человека, и она различна².

Как одна из разновидностей у древнегреческих авторов

¹ Горан В. П. Древнегреческая мифологема судьбы. — Новосибирск, 1990. С. 267, 298 и др.).

² Там же. С. 302, 271, 172 и др. Более того, в пророчествах судьбы возможен даже свободный выбор и воля к нему, пример чего явлен в «Илиаде» Гомера. Ахилл накануне сражения под Троей, зная предрешиения Мойры, отвечает своему коню Ксанфу на предсказание скорой гибели: «... мать мне говорила, Фетида сереброногая, что я двоякие участи несу к концу смерти... Если у Трои буду сражаться, то погибну, но слава всегда невредима пребудет. Если же домой пойду... то погибла моя слава добрая, зато долговременный мой век пребудет и не скоро меня конец смерти постигнет» («Илиада», IX, 410-416).

встречается и судьба как неотвратимый рок. Классический пример — трагедия Софокла «Эдип-царь», и именно в ее характеристике в научной литературе используется понятие «роковой судьбы»¹.

«ГЕОМЕТРИЯ ТРАГЕДИИ» В «ХОВАНЩИНЕ»

Мусоргский называет свое творение народной музыкальной драмой, но в результате создает русскую историческую трагедию, точнее — *трагедию о русской истории*, а это жанр иной, чем драма, и у него свои законы. Как же творит мир трагедии композитор, какую модель «подбирает» к своему историческому материалу и монументальной концепции? Об этом умалчивают документальные источники, но, думается, свидетельствует сама «Хованщина».

На первый взгляд, действие «Хованщины», действительно, выглядит громоздким, неупорядоченным и не имеющим единого логического стержня. Напомним, что именно сюжетная драматургия прежде всего привела в недоумение Н.А. Римского-Корсакова, когда он сразу после смерти друга приступил к завершению его монументального творения: «"Хованщину" можно бы инструментовать, предварительно очистив, но, Боже, что за сюжет! Никакой логики и связи... Ведь с таким сюжетом она не может идти на сцене...», — писал он в письме С.Н. Круликову в начале работы над рукописями Мусоргского, в апреле 1881 го-

¹Интересно терминологическое выражение Софоклом этой сущности. Главным в номинации судьбы в этой трагедии становится понятие Тюхи — случая, случайности, встречи, удачи и даже счастья («Я — сын Судьбы (τύχη)», — произносит Эдип, а прорицатель Тиресий предсказывает ему: «Вот этой удачей судьба (τύχη) тебя затем погубит» («Эдип-царь», с. 434). За цепью случайностей в развороте событий трагедии стоит неотвратимость их предначертаний и хода, и эту «мировоззренческую идею» Софокл выразил словосочетанием ἀναγκαιὰ τύχη (ананкайя тюхе — неизбежная случайность), что в его образном языке интерпретируют одновременно как «роковую случайность» и «неизбежную судьбу», или, соединив, — «роковую судьбу». Именно такое определение использует Ф.А. Петровский для характеристики жизненных путей Лая и Эдипа, их персональных неотвратимых судеб (Софокл. Трагедии. Пер. с древнегреч. С.В. Шервинского. М.: Гос. изд-во худ. лит., 1958. С. 434-436).

да¹ Известно также, что в процессе работы над оперой В.В. Стасов неоднократно указывал Мусоргскому на «слишком огромное преобладание хоров» и «слишком малую деятельность отдельных личностей, характеров»².

Но при ближайшем рассмотрении становится очевидным, что драматургия трагедии Мусоргского строго организована и подчинена определенным законам, что действие ее совершается с неуклонной последовательностью.

Конечно, у Мусоргского уже был опыт сотворения трагедии — «Борис Годунов», и у нее был свой великий драматург — Пушкин, оказавший на композитора огромное влияние; пушкинская формула русской исторической трагедии «судьба человеческая — судьба народная», естественно, остается действенной и в «народной музыкальной драме». Но не единственной. «Хованщину» Мусоргский созидает сам как либреттист, драматург и композитор, тщательно возводит ее здание как архитектор и в фундамент действия полагает иные законы. В структуре художественного мира этой оперы претворены разные модели «геометрии трагедии» как способа воплощения неразрешимого — в пределах и силами человеческой жизни — конфликта. Конечно, среди моделей, помимо пушкинских, — исторические хроники и трагедии Шекспира, с которыми и в «Борисе», и в «Хованщине» есть драматургические и даже текстуальные совпадения. Однако для понимания главной, сверхсюжетной темы, выраженной интонационной драматургией оперы, решающей оказывается одна модель — уже изученная и творчески

¹ *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Литературные труды и переписка. Т. 8А. М.: Музыка, 1981. С. 71. Позднее, во время написания «Летописи», композитор вспоминал: «В I и II действиях оказалось много лишнего, безобразного по музыке и затягивающего сцену» // *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 185. Стоит отметить характерное совпадение: завершенная одновременно с «Хованщиной» и предложенная Римским-Корсаковым к постановке в Мариинском театре «Снегурочка» получила сходную оценку: «Направник ... сказал, что опера эта благодаря отсутствию драмы "мертвая" и успеха иметь она не может...» (Летопись. С. 191). Новаторство драматургии обеих опер, как это нередко бывает, превосходило понимание современников.

² Мусоргский и музыка XX века. С. 300.

претворенная Мусоргским ранее. На ней и будет сконцентрировано наше внимание.

Начнем с гипотезы:

В «Хованщине» Мусоргский кладет в основание драматургии построение трагедии Софокла «Эдип-царь» и сосредоточивает трагедию русского раскола не только на персонажах, но именно на «роковом развитии», на «неотвратимом пересечении линий», как впоследствии охарактеризует смысл трагедии Софокла и своей оперы «Царь Эдип» И.Ф. Стравинский¹.

Известно, что музыка к трагедии о царе Эдипе была первым крупным театральным замыслом Мусоргского, который неудержимо владел им более двух лет (1858–1861). И независимо от того, что было художественно реализовано в этой работе и к чьему переложению трагедии он писал музыку (в исследовании Е.М. Левашева и Н.И. Тетериной убедительно доказано, что к трагедии «Эдип в Афинах» В.А. Озерова)², важно то, что сознанием своим он был глубоко погружен в мир этой трагедии и мучительно пережил судьбу ее главного героя («Мусоргский бредит... “Эдипом”», — писал тогда Кюи Балакиреву)³. А также постиг ее драматургическую модель:

¹ Не исключено, что такое понимание пришло к Стравинскому под влиянием «Хованщины». «Моя публика не безразлична к судьбе этого персонажа (царя Эдипа. — Л.С.), но я думаю, она гораздо больше заинтересована *персоной судьбы и изображением ее, что может быть осуществлено исключительно музыкой*», — пояснял он (Стравинский И.Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 179; курсив мой. — Л.С.). Думается, что в этом также слышится «эхо» «Хованщины», к которой Стравинский, как известно, в 1913 году создавал новый финал, изучая подлинные рукописи Мусоргского.

² Левашев Е.М., Тетерина Н.И. Историзм художественного мышления М.П. Мусоргского. М., 2011. Кроме того, нельзя не согласиться с авторами в общей оценке значения античного театра в целом для творчества композитора: «Мусоргский — композитор-драматург великой трагической силы, равный по мощи историко-философских обобщений, выразительности образных характеристик и вневременной значимости драматических концепций титанам античной драматургии. И потому, думается, не будет преувеличением сказать, что наряду с достижениями русской и западноевропейской художественной культуры, наряду с высокими идеалами христианского гуманизма, одним из столпов, на которых он воздвигал здание своего композиторского творчества, было театральное искусство Древней Эллады» (там же. С. 186).

³ Письмо от 19 августа 1858 года // Мусоргский М.П. Письма, биографические материалы и документы. М., 1971. С. 280.

роковая судьба, пророчески возвешенная в начале (или даже до начала) действия, неизбежно свершается, невзирая на все попытки ее избежать.

Понятие «роковой судьбы» не могло не оказать сильного воздействия на молодого Мусоргского, тяжело перенесшего в эти же годы «страшную болезнь мистицизма» и засвидетельствовавшего ее связь с работой над «Эдипом»: «Последняя мистическая вещь — это *Andante b moll* (хор) из интродукции к “Эдипу”», — писал он Балакиреву 26 сентября 1860¹. Понятие это, думается, стало лично переживаемым, особенно в последние годы жизни, во время создания «Хованщины». К тому же вело его и изучение истории русского раскола, где предпосылки события оказывались несоразмерными с результатами, а разверзшаяся катастрофа — с обусловившими ее причинами. И, конечно же, в «Эдипе» было усвоено Мусоргским само построение трагедии как стремительно и неуклонно разматывающейся пружины судьбы, веления которой возвешены в самом начале, — то, что впоследствии Стравинский назовет «геометрией трагедии, неотвратимым пересечением линий»². Драматургия оперы свидетельствует, что «закадровая модель» античной трагедии проступает в ней со всей очевидностью.

Первый акт представляет собой грандиозную экспозицию всех действующих сил и героев оперы на Красной площади. Здесь сразу представлены: все пласты народа (стрельцы, пришлый люд, раскольники); все герои психологической драмы (Марфа, Андрей, Эмма); главные политические и религиозные деятели (Иван Хованский, Досифей); завязка трагедии — пружина последующего действия (донос). А также — вся многоярусная художественная картина мира, развернутая

¹Там же. С. 46, 48, 50.

²Интересно, что А.К. Толстой еще во времена Мусоргского использовал с этой целью практически аналогичное понятие: «архитектура трагедии». Характеризуя строение художественного мира «Царя Федора Иоанновича» (1868), он представляет его тоже в геометрических формах («в форме треугольника»), основываясь на смысловой структуре античной трагедии: «В отношении Шуйского и Годунова Федор играет роль древней греческой судьбы, толкающей своих героев все вперед к неизбежной катастрофе...» (Проект постановки на сцену трагедии «Царь Федор Иоаннович» // *Толстой А.К. Драматическая трилогия*. СПб., 1896. С. 515).

вертикально и системно организованная: **Красная площадь** — центр исторической жизни, место парадов (выход Ивана Хованского) и казней (стрельцы) Московской Руси (как писал М.Ю. Лермонтов, «каждый ее камень хранит надпись, начертанную временем и роком»); **Кремль** — центр государственной власти, который будет переходить из рук в руки (в конце I действия его занимают стрельцы, в конце IV — петровцы), символизируя смену исторических эпох Руси-России; **Колокол Ивана Великого** на самой высокой колокольне Кремля — сакральный центр оперы, «глас» пространства спасения, мира иного (который неоднократно будет звучать в опере). Обратим внимание и на изначальное «состояние мира»: чума в Фивах у Софокла — «Москва и Русь по щиколку в крови» у Мусоргского.

При этом все герои и группы народа выходят сразу с пророчеством своей судьбы — роковой и неотвратимой.

Герои религиозно-духовной жизни — Досифей, Марфа, раскольники — переживают ее мистически, поскольку живут в эсхатологической настроенности, переживая грядущее в настоящем. Они появляются в первом действии сразу с пророчеством исхода личной драмы (Марфа) и исторической судьбы Московской Святой Руси (Досифей). Раскольники уже в конце первого акта поют «песнь отречения от мира сего».

Остальным героям «Хованщины» судьба предсказывается в музыке. Выразителем темы «роковой судьбы» (гибели, поражения, изгнания) Мусоргский делает семантически отягощенный *нисходящий фригийский тетрахорд*, издавна осмысленный как средство выражения трагического (предначертания, шествия, скорбно-трагедийных переживаний). Именно он и становится главной музыкальной темой произведения, которая буквально пронизывает всю его музыкальную ткань и является основой интонационной драматургии.

Мусоргский накапливает семантику фригийского тетрахорда как бы исподволь. Поначалу «растворенный» в музыкальной ткани, не фиксирующий на себе внимания и существующий латентно, он вместе с тем занимает семантически ключевые позиции и постепенно объемлет собой важнейшее смысловое пространство оперы уже в I акте.

Впервые он звучит в начале действия у безымянных стрельцов, вспоминающих вчерашние погромы («Вчера немало потрудились» — в оркестре и в опорных тонах фра-

зы Первого стрельца). Затем дважды появляется в выходе Шакловитого: при первом упоминании о доносе («Заказец важный есть тебе» — в опорных тонах мелодии оркестра) и в страшных угрозах Подьячему («Но ежели когда-нибудь при встрече...», ц. 29), где он внятно и грозно проводится в оркестре половинными нотами в аккордовом изложении на фоне будущих «шагов судьбы» четвертными, сразу определяя семантический комплекс доноса (в обоих случаях в связке с «демоническим» лейтмотивом Шакловитого, основанном на увеличенном трезвучии). Вслед за тем фригийская формула внедряется в видоизмененную тему хора стрельцов «Гой вы, люди ратные», которая в оркестре резко меняет свое звучание и приобретает грозно-зловещий характер (ц. 57), далее появляется у Подьячего перед чтением «надписа» о зверствах стрельцов (ц. 70). Находясь в ситуации выбора между двух угроз (расправы Пришлых и расправы стрельцов), «под влиянием неодолимого страха» (ремарка Мусоргского) перед стрельцами, он произносит молитву: «Господи!.. *от стрельцов лихих* оборони!» (ц. 70), — и следом дает им характеристику, почти точно повторяющую раскольничье «именование» антихриста в V действии: «страшны казни стрелецкие, неутомима ярость их лютая» (ц. 72). Кроме того, вся последующая сцена чтения Подьячим «надписа» со злодеяниями стрельцов сопровождается в оркестре шагами катабасиса — барочного символа трагической неотвратимости, смерти, в «Фантастической симфонии» Берлиоза ставшего также темой «Шествия на казнь» (впоследствии в V действии этот катабасис будет сопровождать и молитву раскольников «Страшны ковы антихриста, беспредельна злоба его!» (ц. 514-515)). В завершающей сцену песне Пришлых «Ох ты, родная матушка Русь» фригийский тетрахорд подтверждает свое уже сложившееся значение: он проводится в басовом голосе хора во втором куплете на словах «Что гнетет тебя не враг злой» («а все твои ж робята удалые», ц. 80), в «обозначающем» контрапункте с сигналами стрелецких труб, которыми готовится выход Бати стрельцов — Ивана Хованского.

Так к моменту появления на сцене начальника стрелецкого войска Ивана Хованского со своим полком за ними уже прочно закрепляется интонационная характеристика зловещих «сеятелей смерти», с предсказанием шествия на

казнь, а за фригийской формулой — значение темы смерти. Данный смысл будет сохраняться и при дальнейшем расширении ее семантического поля и превращении ее в самостоятельную тему. Этот процесс начнется с экспозиции личной драмы героев: Андрея, Эммы и, конечно, Марфы.

В сцене измены и драмы всех трех ее участников фригийский тетрахорд приобретает новый характер звучания. Мусоргский «подтекстовывает» его под любовные признания Андрея и Марфы, и делает это одним и тем же приемом. У Андрея он звучит тогда, когда от угроз и насилия он переходит к ласке и признанию. Им Мусоргский завершает его кантиленное ариозо, которому единственному в опере дважды предпосылает ремарку «*amorgoso*» (ц. 107-108) и которое также можно назвать «кручиной» Андрея перед Эммой («Сними ты грусть-кручину с сердца сокола, голубка...»). Здесь фригийским тетрахордом распеты последние слова: «ах, не пугайся, ты ведь *люба моя*». И точно на этих словах он звучит в партии Марфы, в первом же ее выходе и ариозо, идущим вслед за признанием-изменой Андрея: «только не в пору была та клятва, *любый мой*» (1 такт до ц. 112). Трагическую безысходность придает он и ее пожеланию предавшему возлюбленному: «Теперь другую имешь: будь с нею счастлив ты» (ц. 112).

Так в драматической сцене Андрея, Эммы и Марфы фригийский тетрахорд впервые сопрягается с темой любви — «страшной пытки» и муки безысходной. А после отражения Марфой ножа Андрея в ее партии впервые появляется ремарка «восторженно», означающая вхождение Марфы в особое духовное состояние, и на нисходящем фригийском тетрахорде начинает звучать новая тема — **тема судьбы**, постепенно становящаяся в опере главной: «Чует болящее сердце **судьбы глагол...**». Этот «глагол» есть пророчество страшного и неизбежного будущего — гибели «в огне и пламени». Но и спасения «в горних», в «обители дивно пресветлой»...

Тем самым именно в партии Марфы, в первом же ее появлении на сцене, окончательно определяется главный спектр значений ведущего интонационного комплекса оперы: тема смерти и трагической любви приобретает значение темы судьбы — неизбежной, роковой — и соединяется с темой спасения. Важно обратить внимание и на то, **как** начинает звучать тема. Во-первых, она переходит в сольные

вокальные высказывания главных героев (далее — Марфы в первую очередь), обогащая свою семантику в соотношении с текстом, обеспечивая эмоциональную окраску и трагедийный смысловой подтекст. Но главное — она получает конкретное синтаксическое положение, и этот композиционный прием приобретает концепционное значение. Отныне она начинает звучать в окончаниях фраз, создавая повторяющиеся синтаксические конструкции, подобно эпифоре в стихосложении. И тем самым «рифмовать» судьбы всех героев интонационной драматургией народной музыкальной драмы, объединяя их действием общей «роковой судьбы».

Главное же свое значение фригийский тетрахорд окончательно приобретает во II действии, в представлении последнего участника драмы и единственного, кому не нашлось места в многофигурной и многоплановой экспозиции всех действующих сил в I акте. Почему? Ведь Мусоргскому нетрудно было найти повод для включения князя Василия Голицына в начальное «действие на Красной площади». Но Голицына Мусоргский отделяет от экспозиции всех остальных участников «народной драмы» и сразу представляет крупным планом и всесторонне в интерьере его «московско-европейского» кабинета на протяжении II акта. Больше он в опере не появится — только молча проедет по Красной площади «печальным поездом» изгнанника, сочувственно провожаемый народом и Досифеем.

Голицын всегда представлялся в опере героем наименее интересным, попавшим в нее согласно с исторической реальностью, для полноты картины и изложения разных позиций в споре о спасении и будущем Руси на Совете князей, где он выступал «европейцем» и «западником». Конечно, характеристика и роль его в опере этим не исчерпывалась: осторожный и хитрый политик, предатель даже в любовных делах (он без сомнения приносит в жертву карьере отношения с царевной Софьей), заказчик убийства Марфы, — он представлял нравы и политические средства борьбы «в верхних эшелонах власти». Так оно и есть, но это «в кадре». У Голицына, кроме того, есть еще и своя тема в философской концепции оперы. Голицыну Мусоргский предназначил особую роль: именно он выносит тему судьбы на авансцену действия, и именно в сцене Гадания Марфы у Голицына она вырастает в *основную сверхсюжетную тему* «Хованщины», впоследствии объемлющую всех ее главных героев, всех действующих лиц

истории и саму историю, также имеющую свою провиденциальную предопределенность и свою судьбу.

Голицын также появляется в опере сразу с пророчеством своей судьбы, которая прорицается Марфой, а затем дополнительно «расшифровывается», комментируется и досказывается им самим после ее ухода. Суеверный князь, вечно трепещущий перед судьбой, он предчувствует и договаривает то, что свершится уже «за кадром» и будет обобщено Мусоргским симфонической музыкой его прощального «печального поезда».

Гадание Марфы задумано Мусоргским мистично. Оно происходит поздно вечером, при свете луны и зажженных свечей в канделябрах, и его начало предваряется «мистической» аккордовой последовательностью, вводящей в таинственную атмосферу действия. Но уже в этом «атмосферном» введении в верхнем голосе прочерчивается последование нисходящего фригийского тетрахорда — уже многозначной трагедийной смысловой формулы. Последний же раздел сцены Гадания Марфы, собственно прорицание, состоит из пяти лирически распетых строк с одинаковой эпифорой — трагически обреченным нисхождением по фригийскому тетрахорду, которым в центральной, третьей строфе обозначены слова *«судьба так решила!»*. В предсказании Марфы тетрахорд впервые распет кантиленно, прожит эмоционально, утвержден многократным повторением и превращен из интонационной формулы в главную тему «Хованщины».

Предсказание Марфы Голицыну сразу звучит как приговор, но и отпевание одновременно. Музыкальное звучание его, по глубине выраженного в нем сочувствия и сострадания, выходит далеко за границы данной ситуации, простираясь в пространство макротемы и глубинных «потайных» смыслов «Хованщины». Ибо не только судьба Голицына, но нечто гораздо большее отпевается в этом проникновенном реквиеме, звучащем словно уже за пределами земных катастроф, как многое в этой великой опере. В реквием по уходящей Московской Руси превращается тема предсказания Марфы в симфоническом «Отъезде князя Голицына на Белоозеро» в начале пятой картины.

Пророчества судьбы, возвещенные в начале, открываются деятелям «хованщины» в финале II акта, когда начинает наносить сокрушительные удары донос. Продиктованный

практически до начала действия оперы, он не только про-
рочит судьбу Хованских, которые «на царство покусились»,
но и сразу перспективно звучит приговором, в свете кото-
рого далее развиваются все события оперы, образуя к ним
мощный трагедийный контрапункт (особенно — к помпез-
ной сцене выхода Ивана Хованского «во власти и славе» на
Красной площади в I акте).

Отныне неотвратимое пересечение дорог влечет всех
участников «хованщины» и носителей старой веры к роково-
му концу. В стремительном завершении II действия Шакло-
витый объявляет приговор Петра участникам «спора князей»,
и Хованский с Голицыным отныне «выбывают из истории».
В середине III акта Шакловитый появляется в Стрелецкой
слободе, чтобы нанести разящий удар по стрельцам в их не-
приступной крепости с помощью наемного провокатора
Подьячего. В финале первой картины IV действия он, снова
внезапно, появляется в «дому и вотчине» Хованского, чтобы
сразить его кинжалом наемного убийцы.

Шакловитый является самой загадочной фигурой «Хо-
ванщины», тайну которого разгадывают все исследователи
оперы. Понятно, что Мусоргский придает ему некое особое
значение. Реальный исторический персонаж, после подавле-
ния стрелецкого бунта 1682 года по распоряжению Софьи
заступивший место Ивана Хованского во главе Стрелецкого
приказа и лично заинтересованный в разгроме «хованщи-
ны», именно он выдвигается Мусоргским как главная дей-
ствующая сила¹. Он — режиссер катастрофы «хованщины»,
всего хода этой катастрофы. Определяя Шакловитому такую
роль, Мусоргский уводит его «за кадр» и делает двигателем

¹ «Знаете, кого бы хотелось заставить подсказывать подьячему до-
нос: Шакловитого — ведь он сильнее прочих интриговал против Хо-
ванского, а ведь третий из *схоронившихся* доносчиков так и не был
узнан: ни у Желябужского, ни у Матвеева нет сведений о третьем», —
писал Мусоргский В.В. Стасову (*Мусоргский М.П.* Письма, биогра-
фические материалы и документы. С. 162). Думается, в выборе Ша-
кловитого на эту роль имели значение и его личные качества, засви-
детельствованные историческими источниками: «великого лукавства
и ума человек» (А.А. Матвеев); «был безусловно предан царевне и не
отступал ни перед каким злодеянием, чтобы угодить ей» (П.К. Ще-
бальский) (цит. по: *Головинский Г.Л., Сабина М.Д.* М.П. Мусоргский.
М., 1998. С. 471, 472). Иначе говоря — наличие ума и воли к действию
(равно как и к злодеянию).

«рокового развития»: являясь конкретным политическим деятелем, использующим для достижения своих целей доносы, подкупы, провокации, расправы, заказные убийства, он одновременно действует как скрытая пружина трагедии — как тайный агент и орудие судьбы, тем самым приобретая «метафизическое измерение».

В начале оперы нам еще неизвестно сверхсюжетное значение его доноса, а между тем донос выделен сильными средствами. Во-первых, тексту доноса Мусоргский дает прозвучать дважды: сначала в диктовке Шакловитого, затем в чтении Подьячего, что с точки зрения сценического времени было бы недопустимым, а с драматургической — неоправданным, если бы не особая важность этого доноса. Во-вторых, Мусоргский явно демонизирует здесь образ Шакловитого, появляющегося в охабне, напоминающем западноевропейскую накидку с клобуком, — так в Средние века нередко изображалась Смерть, а в романтическую эпоху и сам властелин нижней бездны. «Отступая в тень» при появлении стрельцов, он, по ремарке Мусоргского, «закрывается охабнем», скрываясь под ним. В конце же сцены, завершив диктовку доноса, он словно бы ставит под ним подпись, разоблачая свое инкогнито, а на самом деле набрасывает на себя зловещую маску и угрожающе представляется Подьячему как «дьявола ходатай». Напомним и о «демонической» окраске лейтмотива Шакловитого (на основе увеличенного трезвучия), с которым он появляется в сцене доноса¹.

В дальнейшем этот герой также всегда является внезапно, словно ниоткуда, и столь же внезапно исчезает в никуда («быстро уходит», «скрывается в улице»). Оставаясь до поры до времени в тени, он тем не менее всегда в центре событий. Его зловещее присутствие постоянно ощущается, его мгновенные появления делают стремительными, как удар кинжала, два финала — II действия и первой картины IV действия. Выходя на сцену в начале I акта с угрозой пыток, дыбы и наводя леденящий душу ужас на Подьячего, он завершает свой

¹Е.А. Ручьевская прямо называет Шакловитого «главным дьяволом» оперы, «человеком-маской», у которого «маска всего одна (при незначительных вариациях) — это маска дьявола», и вообще отказывает ему в «человеческом начале» (*Ручьевская Е.А. «Хованщина» Мусоргского как художественный феномен. К проблеме поэтики жанра.* СПб., 2005. С. 51, 75).

путь в опере осуществлением страшного плана и демоническим хохотом над трупом пораженного им Хованского.

С расправой над стрельцами, убийством Хованского и ссылкой Голицына «демоническая» роль Шакловитого заканчивается, как завершается и трагедия «хованщины»: молчаливый, но весьма красноречивый проход Петра по Красной площади к Кремлю в конце IV действия свидетельствует о смене эпох и наступлении нового исторического времени. Далее начинается мистерия, в которой завершается другая тема оперы — трагедия русского религиозного раскола, моделью для которой Мусоргский избирает мистику Страстей как добровольной жертвы — мученичества на костре за веру.

Но если бы образ Шакловитого был ограничен только описанной выше ролью в построении трагедии, то он полностью укладывался бы в амплуа оперного злодея с романтической демонической «подсветкой». Однако в «Хованщине» нет однозначных героев; не является исключением и Шакловитый. Подобно другим персонажам народной музыкальной драмы, он живет в разных смысловых пространствах — конкретной действительности и метафизики истории и судьбы — и является едва ли не самым многомерным образом оперы, находящимся поистине «между Богом и дьяволом».

Именно ему Мусоргский поручает арию, которая на первый взгляд противоречит всей логике образа и обычно трактуется как вставной номер, как «вмонтированное» в партию Шакловитого выражение голоса автора. Думается, однако, что для этой цели композитор мог выбрать и более достойного героя. Дягилев, кстати, считал арию Шакловитого более уместной в устах Досифея, но за несогласием Шаляпина совсем исключил ее из постановки оперы в 1913 году, а Шостакович в своей оркестровой редакции, экранизированной в 1959 году, и вовсе поручил эту арию новому, специально введенному с этой целью персонажу — Вожаку Пришлых людей. Мусоргский же, с огромной ответственностью возводивший свое монументальное новаторское творение¹, поручает арию именно Шакловитому. Почему?

¹«Выработка идет изрядная, шесть раз отмеришь, и один раз отрежешь: нельзя иначе, таково что-то внутри сидящее подталкивает на строгость»; «До такой степени я становлюсь строгим к себе... тшусь самого Сизифа преодолеть», — писал композитор В.В. и Н.В. Стасовым 2 августа 1873 года, в самый разгар работы над «Хованщиной» (*Мусоргский М.П. Письма, биографические материалы и документы*. С. 162, 163).

Ария Шакловитого в III действии «Спит стрелецкое гнездо», как представляется, имеет двойную мотивировку. Во-первых, она «оправдывает» его злодеяния высокими помыслами, заботой о благе Родины и тем выводит этот образ за границы злодейского амплуа. Следуя избранной логике, Мусоргский его, как и всех главных героев оперы, делает радетелем о судьбе государства и представляет участником трагедии русского раскола, руководимым тем же стремлением к спасению многострадальной Матушки Руси, что и князя на Совете. Действующий по поручению новой власти — царей младых Ивана и Петра, но в первую очередь цариц Софьи, он трактован Мусоргским не как их слепое орудие, а как их убежденный сподвижник. В связи с этим вспомним, что он появляется в опере с пророчеством и своей судьбы: «из нынешних будущий». Низвергая «хованщину» и тем самым сталкивая Московскую Русь в бездну катастрофы, он, действительно, перейдет из «нынешнего» в будущее. Правда, как известно, ненадолго¹.

Во-вторых, ария Шакловитого имеет *сверхсюжетное драматургическое обоснование*: она возводит главную в концепции оперы тему «роковой судьбы» на *исторический уровень* — заключительный в ее презентации, высший, уже за пределами конкретной социально-политической действительности, столкновения сословно-классовых интересов, личных амбиций и судеб. *Тема исторической судьбы России* выносится здесь Мусоргским на передний план, становится главной и разворачивается им в двух системах координат: в раздумьях о вечно катастрофическом времени («Пропала дань татарская, престала власть боярская, — а ты, печальница, страждешь и терпишь!») и в религиозно-философском плане, «в отношении к Богу» (заключительная молитва).

Тема пути и судьбы России в религиозно-философской концепции «Хованщины» образует своего рода *сверхсюжетный макродиалог*, который ведут все деятели эпохи раскола. И в этом плане Шакловитый словно бы приобщает свой голос к Совету князей, где, напомним, тема этого диалога была определена Досифеем: «где Святой Руси погибель и в чем Руси спасенье?» Но, в отличие от полемического диалога князей,

¹ В 1689 году, после подавления следующего стрелецкого мятежа, он будет казнен по приказу Петра.

задачей которого для Мусоргского было представить расклад и столкновение различных социально-политических сил, дать рациональный анализ ситуации в государстве, выявить стратегию и тактику этих сил как непримиримую борьбу разнонаправленных устремлений, показать личную амбициозность государственных мужей, не оставляющую им шансов к объединению, и определить роковой итог Совета гневной репликой Голицына «Раскол!», — ария Шакловитого представляет собой высказывание другого рода.

Она решена Мусоргским как сокровенный *внутренний монолог*, как ни к кому полемически не обращенное, глубоко личное раздумье о судьбе страждущей Родины, как острое переживание трагичности происходящего (заметим, что обозначение темпа и характера звучания — *Lento lamentoso, PP* — не встречается более нигде в опере). И именно здесь, в арии Шакловитого, размышления о стране соединяются с темой «роковой судьбы».

Фригийский тетрахорд становится основой главной темы арии, кантиленно распевается в ее мелодической линии дважды подряд, нисходя с вершины-источника (es-des-ces-b, b-as-ges-f) и семантически определяясь на словах «в судьбине злосчастная» (ц. 309, тт. 1—2). Главная в интонационной драматургии «Хованщины» тема выступает здесь семантически значимым сегментом распева широкого дыхания, и ключевое слово «судьба» звучит подряд в трех начальных фразах монолога: «Ах ты, *в судьбине* злосчастная, родная Русь», «Аль недруг злой наложит руку на *судьбу твою*?», «Аль немчин злорадный от *судьбы твоей* поживы ждет?» Напомним, что ария Шакловитого и звучит в главной тональности судьбы в опере — ми-бемоль миноре. Заметим и то, что, образуя арку к лирико-кантиленному пропеванию темы судьбы в предсказании Марфы, ария Шакловитого имеет с ней и определенное композиционное сходство: фригийский тетрахорд, приходящийся на начало темы арии, многократно повторяясь в ней, образует подобие рифмующейся анафоры, по типу рифмующегося окончания-эпифоры в предсказании Марфы, акцентирующего неотвратимость «велений» судьбы¹.

¹ Позже Стравинский скажет также: «Все мои идеи для “Царя Эдипа” исходили из того, что я называю стихосложением» (*Стравинский И.Ф.* Диалоги. С. 179). Возможно, что и эти идеи тоже были услышаны им в «Хованщине».

И все же, конечно, самое парадоксальное здесь то, что монолог Шакловитого, его размышление-переживание завершается страстной молитвой. Молитва эта, заполняющая всю репризу и коду трехчастной формы и музыкально построенная на теме судьбы, заслуживает особого внимания. Она — о судьбе Руси-«печальницы» в метафизическом плане — перед лицом Господа, к Которому Шакловитый взывает «из глубины». Два раздела молитвы — о главном, сформулированном Досифеем, о гибели и о спасении Руси: «даруй ей избранника, той бы *спас...*» (реприза арии) и «не дай Руси *погибнуть*» (кода). Молитва Шакловитого достигает страстного накала — ремарка Мусоргского «*appassionato (ad libitum)*» — и большой семантической плотности в коде (ц. 317), где на протяжении двух фраз патетически-декламационная мелодика достигает и самого нижнего (си-бемоль большой октавы), и самого верхнего (соль-бемоль первой октавы) пределов всей арии. Здесь начальное нисхождение «в глубину» по фригийскому тетраходу на подлинном молитвенном обращении «Ей, Господи, *вземляй грех мира*» («взявший на Себя грех мира» — Ин: 1, 29) хроматизируется, приближаясь по звучанию к барочным темам *guscifixus*, а завершается стремительным восхождением и обращением к Господу «из глубины» («из бездн бед») — «*услыши мя*: не дай Руси погибнуть от лихих наемников!»

Искренность и «подлинность» молитвы Шакловитого Мусоргский «удостоверяет» рядом факторов. Во-первых, очевидной текстовой аллюзией на Пс. 129: «Из глубины воззвах к Тебе, Господи. Господи! услыши глас мой». Входящий в корпус ежедневных молитвословий на Всенощной (псалмы 140, 141 и 129 являются основой стихов, поющихся между стихирами «на Господи воззвах»), стих псалма по своему содержанию и наиболее соответствует молитве Шакловитого. Он — не о личном помиловании и спасении, а о всенародном, государственном: «Да упоает Израиль на Господа, ибо у Господа милость и многое у Него избавление, и Он избавит Израйля от всех беззаконий его» (Пс. 129: 7, 8). Во-вторых, Мусоргский весьма неожиданно наделяет молитву Шакловитого тем свидетельством пребывания в молитвенном состоянии, которое присуще героям подлинной религиозной жизни, а именно: вся реприза арии идет в сопровождении характерного для композитора «светоносного» оркестрового

комплекса (трепещущее тремоло струнных, медленно нисходящее с высоты), всегда символизирующего у Мусоргского образ Света, струящегося с небес, и молитвенного Богообщения (у царя Бориса, Досифея, Марфы). В-третьих, обращает на себя внимание лексическая связь арии Шакловитого с речью Марфы и Досифея (равно как и Бориса) — он буквально говорит их языком: «Вспомни, помяни ты детей твоих, к тебе ведь ласковых и больных!», «Господи! Ты... ведый вся тайная сердец, болящих, измученных». Перекликается молитва Шакловитого и с молитвой стрельцов, которым он наносит разгромный удар: «не дай Руси погибнуть от лихих наемников» (Шакловитый) — «не дай врагам в обиду...» (стрельцы); напомним и «не даждь одолети силе вражьей...» у Досифея (хотя здесь речь идет о другом враге).

Складывается впечатление, что Мусоргский *объединяет всех своих героев в том надсобытийном метафизическом пространстве*, которое делает различные, даже враждующие классы и сословия народом, — *в духовности и вере*. Там, где они «утоляют свои духовные потребности из одних и тех же источников» (В.О. Ключевский) — священных текстов, молитв, церковных песнопений и где устанавливается *духовное единство вопреки социальной розни*. Все они молят об одном привычным языком молитвословий. И тем самым все они вместе, по некоему «реализму в высшем смысле» (воспользуемся понятием Ф.М. Достоевского), захватывающему «последние» глубины психологии, народной веры, национальной духовности и самосознания, — и есть в «Хованщине» *русский народ, объединенный общей исторической судьбой*.

Ария Шакловитого помещена Мусоргским в самом центре монументальной композиции оперы, в середине III действия, и обозначает точку драматургического перелома. Представление темы «роковой судьбы» на всех уровнях завершено, после чего начинают один за другим следовать ее свершения, «сводящие со сцены» всех главных героев: разгром стрельцов (финал III действия), убийство Ивана Хованского (первая картина IV действия), изгнание Василия Голицына (симфонический антракт ко второй картине IV действия), шествие на казнь стрельцов (вторая картина IV действия), самосожжение раскольников (V действие).

Герои «Хованщины» уходят по-разному, но — внемля «глаголу судьбы» и пережив ее приближение. В «молчаливом»

симфоническом «Поезде Голицына» и в обреченном прощании Хованского со стрельцами словно слышны отголоски финала великой трагедии Софокла и прощания принявшего свой жребий Эдипа: «И пусть судьба идет своим путем...» Мусоргский глубоко сочувствует своим героям, обреченным историей и судьбой. Музыкай пронзительно трагедийного звучания — вблизи смерти, в предчувствии конца — он словно бы дает им пережить прикосновение вечности. Особенно впечатляющей является тихая, сокровенная «прощальная» молитва стрельцов в финале III действия — они уходят из истории здесь, сцена казни в IV действии нужна Мусоргскому для решения другой задачи (их помилования Петром). Брошенные своим Батей, преданные и потрясенные, в ужасе «зависшие над бездной», они внезапно духовно пробуждаются и обращаются к единственному своему Отцу — с молитвой о защите. Более проникновенной и пронзительной, чем эта молитва, звучащая во вдруг наступившей тишине и уже в другом времени, не было никогда создано в опере. Неслучайно на дягилевской европейской премьере «Хованщины» в 1913 году, да и нередко после, эта молитва повторялась по несколько раз.

Иначе уходят раскольники, вдохновляемые Досифеем и Марфой. Как люди, идущие на костер за веру, они избирают свой мученический венец и совершают свой подвиг в духовной сосредоточенности и волевой собранности. И приготавливаются к исходу «из жизни сей в жизнь вечную» обрядово-литургически. Литургическая подоснова действия обусловлена мистерией последней картины, которую можно назвать русскими Страстями, с молениями на камне — на «месте святе», «гефсиманским» исповеданием веры («да свершится воля Небесного Отца!»), скорбным шествием и восхождением на костер, «в огне и пламени» которого уходят в жизнь вечную не только Досифей со своей братией, но и Святая Московская Русь, — чтобы навсегда остаться в сакральном пространстве русской духовности.

* * *

«...Раскол есть погребальная грусть о несбывшейся и уже несбыточной мечте...»; «...со старообрядчеством отходила в сторону и утопия «Святой Руси», понимаемой как уже воплощенная в историю реальность... Эта мечта и есть

«русская *civitas Dei*»¹. Не случайно здесь звучат «интертекстуальные перезвоны» сквозь века русских философов с книгой первого христианского историософа Аврелия Августина (блаж. Августина) — создателя европейской христианской философии истории, творца бессмертного толкования сакральной истории — «О Граде Божьем».

«Все эти мотивы через полтора века оживут в философской форме, а дело Петра Великого («обмирщенная» власть) по-прежнему останется предметом историософских споров», — продолжает В.В. Зеньковский, и делает важный вывод: «Распад церковного мировоззрения ведет к тому, что историософские темы остаются без идейного обоснования; *историософские вопросы начинают трактоваться в форме утопии — так возникает характерная для будущего утопическая установка мысли*»². Уточним: в тех случаях, когда «русская *civitas Dei*», Град Божий, мыслился осуществленным где-то на земле: Святая Русь, Китеж, Беловодье...

2.3. «Мертвые души» Родиона Щедрина: историософия *sub specie* эсхатологии

В советское время традиция религиозной философии истории, казалось, была прервана. Во всяком случае, ее голос не был слышен в массовом производстве сочинений на историко-революционную и национально-освободительную тематику, которой практически исчерпывалась историческая проблематика раннего советского и сталинского времени. Однако она не исчезла из смыслового пространства и памяти культуры, перейдя в латентную форму существования (и воплощения, если таковое и случалось, примером чего может служить «репрессированный» вскоре после постановки «Нос» Д.Д. Шостаковича, вехи истории которого: 1928 — создание, 1930 — постановка в МАЛЕГОТе, 1936 — запрет после статьи «Сумбур вместо музыки» в газете «Правда»). Как не ушли и традиции «Хованщины» в музыкальном

¹Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991 (Ре-
принт: Париж, 1937). С. 67; Зеньковский В. История русской филосо-
фии. Т. I. Ч. 1. — Л.: Эго, 1991. С. 54.

²Зеньковский В. С. 112.

творчестве¹, притом разных жанров — от Шестой симфонии (1923) Н.Я. Мясковского, с ее масштабной, исполненной глубочайшего трагического напряжения и экспрессии, подлинно историософской концепцией трагедии русской революции 1917 года, которую он завершил отпеванием («на исход») сметенной революционным смерчем прежней России, используя для этого в финале подлинный «панихидный» духовный стих «Как душа с телом расставалась» в хоровом звучании, с текстом, — до опер Д.Д. Шостаковича, С.С. Прокофьева, а в постсталинское время уже у многих композиторов, но особо значимо у С.М. Слонимского (от первой в этом жанре у композитора «революционной» «Виринеи» (1967) — до «русской трагедии» «Видения Иоанна Грозного» (1995) с ее монументальной, продолжающей традиции «Хованщины» и «Китежа», историософской концепцией.

Ситуация меняется во второй половине столетия, после пережитой вновь в предельном напряжении всех народных сил колоссальной трагедии Второй мировой (Великой отечественной) войны и почти совпавшей с ней по времени (1953) сменой социально-политической эпохи в государстве. Совпали эти события и со сменой поколений, и с началом нового этапа в развитии отечественного искусства, в контексте которого родилась крупнейшая историософская концепция в русской опере советского периода — опера Р.К. Щедрина «Мертвые души», до поры до времени также существовавшая в ней латентно, в скрытых пластах интонационной драматургии.

В контексте неофольклоризма

Крупнейший композитор современности, выразивший в своей творческой эволюции несколько этапов развития русской музыки второй половины XX — первых десятилетий XXI века, автор огромного количества произведений во множестве традиционных и новаторских музыкальных

¹Рецепции музыкальной классики в советское время, с ее государственно-идеологической «редукцией смыслов» (в том числе опер М.П. Мусоргского и Н.А. Римского-Корсакова), посвящено обстоятельно документированное исследование М.Г. Раку «Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи» (М.: Новое литературное обозрение, 2014).

жанров, Р.К. Щедрин начинал свой творческий путь в середине 1950-х годов, прокладывая новые пути в разработке отечественного фольклора и языка авангардной музыки одновременно, и в начале своей детальности закономерно причислялся к неофольклорному направлению, будучи одним из его основателей. По мере своего развития творчество композиторов этого направления вызывало большой интерес, премьеры многих сочинений становились событиями в отечественной музыкальной культуре, подробно освещались в музыковедческой периодике, анализировались в исследованиях разных жанров. К настоящему времени явление представляется уже хорошо изученным, точка зрения на него устоялась, и в новейшем вузовском учебнике «История отечественной музыки второй половины XX века» (СПб., 2005) ему посвящена отдельная глава с трактовкой неофольклоризма как темы курса, освещающей новый этап композиторского освоения фольклора в период «оттепели»¹.

Между тем значение неофольклоризма 1960-70-х годов представляется более обширным, и опыт прошедших с того времени десятилетий побуждает по-новому оценить его в свете последующего развития отечественной музыки. Многое слышится и воспринимается сейчас по-другому, чем в то время, и иначе «видится на расстоянии». В неофольклоризме 1960–70-х, не утратившем собственного художественного значения, становятся очевидными начала и истоки будущих определяющих процессов в российском искусстве, и это рождает необходимость понять его не только в его современности, но и в более крупном контексте — истории отечественной музыки всей второй половины XX века и рубежа тысячелетий.

В таком ракурсе неофольклоризм отмеченного периода представляет значительный этап, который 1) включил в свою орбиту множество композиторских имен и произведений, 2) охватил всесоюзное художественное пространство и имел различные национальные формы выражения, 3) выработал собственную стилевую концепцию как новую

¹Глава «Новая фольклорная волна», написанная Е. Шевляковым, содержит множество анализов сочинений разных авторов и дает развернутое представление об этом направлении.

концепцию национального стиля на современном (последующем) этапе, 4) распространился на значительное историческое время и стал очень значимым явлением для последующего развития музыкального искусства, источником многих языковых и смысловых процессов. И если, как пишут исследователи, трудно определить его начало, нижнюю хронологическую границу, то не менее сложно обнаружить и конец «эпохи стиля». По сути, он исторически не завершен, поскольку найденные в нем приемы и выработанные художественные принципы претворения фольклора действуют в российском искусстве по настоящее время, и нетрудно предположить, что они не исчерпают себя и не потеряют своей актуальности в будущем.

Вместе с тем пора наивысшего расцвета, пик актуальности неофольклоризма, как одного из главных (если не доминирующего на том этапе) стилевых направлений в отечественной музыке второй половины XX столетия, приходится на период второй половины 1950–70-х годов, и представляется возможным даже более точно установить его хронологические границы: 1956–1982, приняв за них поистине эпохальное значение двух крупнейших сочинений, обозначивших эти границы. Это «Поэма памяти Сергея Есенина» Г.В. Свиридова — произведение монументальное по концепции и драматургии, положившее начало новому отношению к фольклору и его художественной трактовке, и хоровая симфония-действие В.А. Гаврилина «Перезвоны», синтезировавшая достижения стиля в столь же масштабной развернутой композиции, также представляющей всеобъемлющую многоплановую картину мира и народного бытия. Вернее, не столько высшего расцвета — высокие творческие достижения в этом стиле будут продолжаться и далее (достаточно вспомнить в более обширном объеме творчество Свиридова, Щедрина, Слонимского и «неофольклористов» последующих лет, равно как и многие произведения композиторов идущих за ними поколений), сколько именно его актуальности, историко-социального и художественного значения. Ведь местоположение стилевого направления в искусстве, как известно, определяет его актуальность в духовной и художественной культуре времени — то, что именно в нем «выговаривается», им выражается главное содержание эпохи, и именно тем языком, которым эпоха

хочет говорить, с которым она себя идентифицирует. Иначе говоря, стилевая концепция включает в себя как проблемное поле наиболее востребованных и напряженно пульсирующих в обществе идей (план содержания), так и соответствующее им новаторское языковое обеспечение (план выражения).

Если под этим углом зрения взглянуть на отечественную музыку отмеченного времени (шире — на отечественное искусство, так как в разных его видах происходили параллельные процессы), то нетрудно заметить, что именно в «борьбе за фольклор» — подлинный, «без сусального», уходящий вглубь национальной культуры, укорененный в истории, укладе жизни и духовности народа, и за его актуализацию в современности, за прочтение его новым художественным языком, соответствующим современной эпохе, — прокладывались новые пути художественного творчества разных направлений, отстаивалось его достоинство как искусства мирового (а не узконационального) значения, осуществлялось его вхождение в мировой контекст, совершались многие новаторские языковые открытия и завоевания, перспективные для его последующего развития.

Начало неофольклоризма — период интенсивных духовных и художественных исканий, общественного пробуждения. Совпав по времени с крупнейшим рубежом отечественной истории XX века, разделившим столетие на две половины, и получив распространение в разных видах художественного творчества, фольклоризм со второй половины 1950-х годов стал выразителем процессов, начавшихся в государственно-политической, идеологической, духовной и художественной жизни советского общества (достаточно вспомнить параллельное музыкальному неофольклоризму направление в литературе, которое получило название «деревенской прозы», пронзительные образы полотен В. Попкова и других живописцев, множество других примеров). Не будет преувеличением сказать, что то было своего рода «осевое время» в развитии отечественного искусства второй половины ушедшего столетия. Граница, проложенная тяжелейшей победой народа в Великой отечественной войне, завершение эпохи сталинизма и ряд других факторов поставили страну перед выбором дальнейшего пути, перед необходимостью нового национально-исторического

самоопределения, осознания своей духовной и культурной идентичности.

Поистине прошлое и будущее тогда искали друг друга, и перспективы дальнейшего развития в немалой степени зависели от возвращения к своим истокам и корням, от выбора идеологических и духовных точек отсчета и «веков связующих» духовных и художественных нитей. Выбранное направление — к основополагающим «истокам происхождения», вглубь российской (и инонациональной в советском пространстве) культуры и духовности — давало искусству не только новую художественно-языковую базу, но и иную, нежели официально-идеологическая, смысловую призму и глубину. И если поначалу пристальное внимание общественности привлекали в первую очередь смелые языковые новации неофольклористов, то к настоящему времени особенно важно еще раз подчеркнуть именно эту внутреннюю связь новаторских стилистических исканий неофольклоризма со стоящей за ними и выражаемой ими новой философией жизни, ибо произошедший несколько позднее в отечественном искусстве поворот к духовным исканиям продолжил многое из того, что сформировалось в данном стилевом направлении.

В этом свете особо значимым представляется временное совпадение начал — эпохи «оттепели», с провозглашенными ею свободами, и нового этапа разработки фольклора в русском (и многонациональном советском на том этапе) искусстве — фольклора древнего, подлинного, постигаемого в его реальном бытовании, — как основы *новой концепции национального стиля на послевоенном историческом этапе*.

Обращение к фольклору в то время было едва ли не всеохватным, объединив художников разных поколений и творческих индивидуальностей, как неавангардной, так и авангардной направленности, и внутри этого направления можно выделить несколько потоков, отмеченных крупными творческими завоеваниями, но разнящихся приемами работы с народно-музыкальным материалом. В этом свете значение неофольклоризма, помимо оставленного им художественного наследия, определяется еще и тем, что он стал исходной точкой, началом творческого становления целого поколения, получившего название «шестидесятников» — композиторов, писателей, живописцев, — ныне уже давно

патриархов отечественного искусства, во многом определивших его развитие в последующий, послевоенный период. Общность судьбы этого поколения, имевшего трагический опыт начала жизни — в детстве пережившего войну, а затем трудное послевоенное возрождение, — рождала общность идей и переживания окружающей действительности, во многом формировала проблемное поле и эмоционально-психологический климат («психологическую гамму эпохи», по определению Л.С. Выготского). Наследуя традициям старшего поколения, они вместе с тем вносили в жизнь энергетику и протестный напор молодости, «отрясали прах» и отрицали запреты недавнего прошлого, утверждали подлинный, без лакировки, **драматизм восприятия действительности**. Не случайно одним из наиболее востребованных и активно развиваемых жанров в неофольклоризме был народный плач-причитание, с его «поэтикой трагического». Характерно, что он находил претворение не только в музыке, но и в других видах искусства (в живописи — например, в картинах «Северная песня» и «Мезенские вдовы» В. Попкова), и в литературе («Прощание с Матерой» В. Распутина, к примеру, во многом построено как монолог-причитание старухи Дарьи).

Для выражения своего мироощущения им потребовалась новая языковая концепция творчества — авангардная. Не случайно история отечественного авангарда и история неофольклоризма пересекаются в своем начале и нередко восходят к одним и тем же именам и произведениям (А. Волконский, Э. Денисов, С. Слонимский, Р. Щедрин, Г. Канчели, А. Бабаджанян, Б. Тищенко, Ю. Буцко, В. Гаврилин и ряд других композиторов). Многие языковые процессы и тенденции в развитии музыки второй половины XX века формировались внутри неофольклоризма, и это в немалой степени определяло специфику отечественного авангарда «второй волны». Именно в работе с фольклором опробовались различные современные техники композиции (в первую очередь серийная), вырабатывались звуковысотные, ритмические, тембро-сонорные и иные новаторские системы, формировалось новое отношение к профессионализму и новое интонационное мышление. Будучи направлением, богатым разными художественными индивидуальностями, неофольклоризм дал разнообразные

формы новейшего интонационного и композиционного мышления на основе фольклора — то есть, на фундаменте глубинных национальных традиций, уходящих в многовековую толщу культуры. Не случайно такие значительные неофольклорные произведения, как «Плачи» Э. Денисова, «Жалобы Шазы» А. Волконского, произведения Н. Сидельникова, Ю. Буцко и ряда других авторов, находились под негласным и гласным запретом как сочинения авангардные. Поэтому то направление в неофольклоризме, которое представлено творчеством данного композиторского поколения, может быть названо **авангардным стилем протестного содержания** — протестного по отношению к официальному искусству и художественной идеологии, и именно они творили и прокладывали новые пути в искусстве в острейшей полемике.

Наконец, пристальное внимание к фольклору, новое российское «хождение в народ» за песнями, частушками, плачами и другими жанрами вновь, как в позапрошлом, XIX веке, способствовало не только постижению его языковой специфики и богатейших интонационных ресурсов, но и проникновению в отраженные в нем глубинные слои народного сознания и миропонимания, миропереживания и мифомышления. И обнаружению в этой глубине никогда не исчезавших в народе «подпочвенных вод» его духовности — его религии и веры. Поэтому тот **процесс религиозно-духовного возрождения, которым официально ознаменовалась российская культура в 1980–90-е годы** (в связи с датами 1000-летия Крещения Руси и 2000-летия Рождества Христова, с принятым в октябре 1990 года Законом о свободе совести, отменившим большевистский закон 1929 года об отделении Церкви от государства и другими процессами), начался значительно раньше¹. Уже в произведениях неофольклорного направления, и особенно в крупных концептуальных жанрах, нередко наряду с народно-музыкальными истоками используются молитвы и иные богослужебные песнопения,

¹Л.Н. Раабен в монографии «О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов» (СПб.: Бланка; Бояныч, 1998) относит его начало к 1960-м годам и рассматривает произведения отечественных композиторов, прямо обращающихся к религиозно-духовной образности, вне связи с неофольклоризмом и с жанровым ограничением — кроме сочинений для музыкального театра.

развиваются традиции церковно-певческого искусства. Возрождаются, словно восстают из глубины, из корневой системы национальной культуры и духовности, и осмысливающие текущую действительность давние мифы, символы, образы, в том числе и историософские модели — в ответ на все те же основоположные, онтологические вопросы: «Кто мы? Куда идем? В чем истина и смысл?» Среди наиболее крупных, значительных и знаковых для той эпохи произведений, возрождавших историософское мышление и получивших широкий общественный резонанс, — Поэма памяти Сергея Есенина (1956) и Патетическая оратория (1959) Г. Свиридова, с их концепционным осмыслением катастрофы революции 1917 года в истории России, «Виринея» С. Слонимского (1967) — ораториальная опера о той же трагедии революции, вновь «в огне и пламени» разрушившей весь уклад народной жизни, балет с хором «Ярославна» Б. Тищенко (1974), завершающийся молитвой-плачем о Русской земле после междоусобного «раскола» и трагедии Игорева похода, «Мертвые души» Р. Щедрина, вступающие в диалог с историософскими размышлениями Гоголя и его «вечным» вопросом «Куда ты мчишься, тройка-Русь?», сочинения ряда других отечественных авторов. Премьеры их становились событиями в культурной жизни страны и оставляли в ней «долгий след».

* * *

Опера «Мертвые души» принадлежит к вершинным завоеваниям творчества Родиона Щедрина и в целом русской оперы XX века и уже была многократно исследована¹. Вместе с тем, как произведение выдающееся, сопряженное с великой поэмой Н. Гоголя и глубинными смысловыми пластами русской культуры и духовности, она, подобно своему литературному источнику, подтверждает ту истину, что «вещественная сторона поэзии остается неизменной, идеальная, наоборот, осуждена на вечное изменение и в пространстве, и во времени»² Прошедшие с момента создания «Мертвых

¹См.: Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М.: Композитор, 1980; Черкашина М. «Мертвые души» — в партитуре и на сцене // Музыка России. Вып. 3. М., 1980; Баева А. Поэтика жанра: современная русская опера. М., 1999; Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000 и др.

²Анненский Инн. Избранные произведения. Л., 1988. С. 614.

душ» десятилетия существенно изменили российскую духовную, художественную и научную действительность, контекст которой рождает новое слышание и понимание оперы, способствует обнаружению в ней скрытых прежде смысловых пластов.

В этом плане особый интерес представляют народные сцены оперы, в которых подобный «захват глубины», прикосновение к корневой системе отечественной культуры и духовности выразились наиболее масштабно и сильно, причем не только в данном сочинении Щедрина, но, возможно, и во всем его творчестве. На народные сцены со дня премьеры сложилась устоявшаяся точка зрения: в них нашли выражение лирико-философские отступления поэмы Гоголя, воплощающие тему России, размышления писателя о судьбах народа и отечества. Это, безусловно, так, однако содержание «народной оперы» представляется еще более объемным и многомерным. Вспомним, что и сам композитор в аннотации, выпущенной к первой постановке оперы в Большом театре, отмечал комплекс своих задач: ««Мертвые души» — поэма о русском народе, признание в любви к нему, вера в его мудрость и добросердие (...) Мне хотелось ... музыкой очертить национальный характер...».

Поэтому начнем сразу с изложения гипотезы, которая состоит в следующем: основываясь на лирических отступлениях поэмы Гоголя, Щедрин в свойственной ему афористически-монтажной художественной манере создал многоплановую обобщенно-типологическую картину — эпопею народной жизни, в которой нашли отражение устойчивые, упорядоченные традицией и обрядами формы бытия народа во всеедином мире — и одновременно социальная трагедийность его жизни; картина его души, масштаб характера — и взыскания философской мысли; историософские размышления о пути и судьбе народа — и образ его религиозной духовности и веры.

При отсутствии традиционно развивающегося сюжета и привычных народно-жанровых картин Щедрин решает эту крупномасштабную задачу разными способами. Организация художественного текста народных сцен основана им на взаимодействии «разнородных семиотических пространств», направленных на выявление различных пластов содержания. Один из них задан претворением фольклора и

находится в русле исканий отечественного неофольклоризма 1960–70-х годов. Второй – мифопоэтикой иного происхождения, направленной на раскрытие религиозно-духовной концепции, выраженной в интонационно-образной и композиционной структуре народной оперы. Пласты эти взаимосвязаны, и второй нередко «просвечивает» сквозь первый. Однако его «прикровенность» требует для своего узрения некой исследовательской оптики, выходящей за границы традиционных аналитических методов. В данной статье и будет предпринята попытка подобного поиска. Не останавливаясь специально на принципах композиторского претворения фольклора, равно как и на трактовке помещичьих сцен, мы сосредоточим главное внимание на втором из обозначенных семиотических пластов народной эпопеи, которым преимущественно выражена ее глобальная историософская концепция. Вместе с тем невозможно хотя бы коротко не коснуться неофольклорной специфики произведения, поскольку новаторство оперы Щедрина начинается с трактовки в ней фольклора, и «фольклорным реализмом» (М.М. Бахтин) также выражен большой объем содержания народных сцен. Поэтому мы начнем разговор с характеристики их главного песенного образа, заданного поэмой Гоголя.

* * *

Опера «Мертвые души», создаваемая в течение десятилетия (1966–1976) параллельно с другими неофольклорными сочинениями, стала произведением, обобщившим искания Щедрина в претворении фольклора и давшим их качественно новое выражение. В ней развиты процессы, начатые в «Поэтории» (1968) и оратории «Ленин в сердце народном» (1969): включение подлинного народного тембра голоса и манеры исполнения в произведения академических жанров (оба произведения написаны для «народного голоса» Л. Зыкиной), разработка не только стабильных, но и мобильных черт фольклорного интонирования, синтезирование различных народно-жанровых истоков, но преимущественное внимание с середины 1960-х годов к претворению плача-причитания. Кроме того, здесь найдена оригинальная форма бытия фольклора в художественном мире и стилистике оперного произведения. Он обособлен в самостоятельный образно-стилевой пласт, находящийся в отношении оппозиции к основному оперному действию (приключениям

Чичикова), а поляризация стилей в полистилистическом целом приобретает вид двух параллельно развивающихся опер — «народной» и «помещичьей».

Фольклорные сцены оперы, продолжая традиции отечественной классики, воплощают тему народа и народной жизни — в ее противопоставленности миру «мертвых душ». Однако композитор избирает нетрадиционный и даже неожиданный для оперного жанра, хотя и обусловленный поэмой Гоголя, ракурс ее раскрытия. Основное содержание народных сцен, как известно, составляет лирическая песенная стихия, воссозданная как процесс песнетворчества, развернутый на всем их протяжении как интенсивное и напряженное интонирование¹. Его драматургия основана на сквозном становлении песни «Не белы снеги» и ее вариантов. Упомянутая в поэме Гоголя, взятая со своим подлинным текстом, звучащая в народной манере, она и в авторском музыкальном варианте, концентрированном и обостренном, выступает как документ, как знак подлинности музыкального материала и художественного мира народных сцен. Вместе с тем композитор осуществляет ее радикальное интонационное, эмоционально-образное и драматургическое переосмысление, главную роль в котором приобретает синтез с жанром плача.

В народных вариантах песни «Не белы снеги» по жанру является лирической протяжной, по образно-тематическому содержанию — рекрутской: в ней повествуется о горе девушки, провожающей любимого во солдаты. Имеющиеся варианты этой песни в сборниках Рупина, Кашина, Вильбоа, Гурилева, Лопатина и Прокунина, Иванова близки между собой и представляют лиро-эпический тип песни, звучащей в мажоре, с обилием пространных внутрислоговых распевов и размашистых октавных, большесекстовых,

¹В этом по видимости монолитном песенном потоке есть свой последовательно разворачивающийся «сюжет» и своя внутренняя конфликтная драматургия, направленная к открыто экспрессивной трагедийной кульминации и затем — к эпическому синтезу в финале. Об этом драматургическом «сюжете» в народных сценах и принципах претворения фольклора в опере подр.: *Серебрякова Л.А.* «Молись рыданием и плачем...»: плач в «Мертвых душах» Р. Щедрина // Музыка в системе культуры: Сб. науч. статей. — Вып. 1. Теоретические и исторические проблемы музыкознания. — Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2005.

квинтовых мелодических взлетов. Такой жанр песни на основе трагедийного сюжета (напомним, что рекрутская тема породила самостоятельную жанровую разновидность народных плачей) в фольклоре обусловлен снятием трагедийного в последней строфе и переходом к теме вольницы: «А что не быть твоему дружку во солдатах, а быть во донских казаках».

Взяв за основу народный текст, Щедрин изменяет жанровый тип песни, синтезирует ее с плачем и обостряет ее лирико-трагедийное звучание. Это выразилось в преобразовании и поэтического текста, и напева песни. Наиболее близкий вариант текста содержится в сборнике Аз. Иванова «Русские песни»¹. Из тринадцати его поэтических строф композитор отбирает лишь четыре — две начальных и две предпоследних, опуская всю среднюю повествовательную часть и заключительную строку и оставляя только то, что дает метафорически концентрированное выражение трагедийного по своей сути сюжета. Сама структура песенного текста также изменяется Щедриным «по направлению к плачу»: отдельные поэтические синтагмы народно-песенной строфы в оперном варианте приобретают самостоятельное значение, приближаясь к однострочным стихам причитаний.

Напев песни создан композитором и радикально отличается от своего фольклорного прообраза. С одной стороны, последовательно двухголосное звучание, с начальным сольным запевом, как будто бы определяет в нем в качестве основных песенные черты, в пользу чего свидетельствует и характерный для народно-песенной лирики исходный интонационный тезис, в котором квартовый скачок вниз уравнивается возвращением к вершине-источнику и плавным поступенным заполнением охваченного диапазона. Сохраняются и некоторые композиционные закономерности протяжной песни, в том числе использование строфы с внутренними словесными повторами и со «сцепляющимся» запевом. Однако и смысловое эмоциональное звучание, и черты интонационного и композиционного строения свидетельствуют о плачевой переориентации исходного песенного образа оперы.

¹ *Иванов Аз.* Русские песни. Вып. 1. — Л., 1974.

Синтез с плачем явлен уже в интонационном содержании самого исходного запева-тезиса. Его динамический профиль явно воспроизводит черты плачевого интонирования: от громкого, резкого начала — возгласа на *f* — к средней полураспевно-полуречитативной части и отдельно, после вдоха, — к кадансовой формуле плача, с долгой остановкой на нижнем звуке, полному затуханию звучности и глиссандирующему выдоху в конце. Последующая полная отграниченность фраз и одинаковый характер их завершения превращают напев песни в формульный напев плача-причитания, со специфически плачевой «вздрагивающей» мелизматикой. Композиционно-драматургическая специфика плачевого интонирования проявляется в тесситурном повышении напева от строфы к строфе, разрастании глиссандирования к концу фраз и в общем росте эмоционального напряжения на протяжении всего становления песни, всех ее шести строф на пути к кульминации.

Будучи сквозным интонационно-жанровым образом и основой драматургии народных сцен, песня-плач «Не белы снеги» получает в опере многозначную трактовку, имеет поливариантную форму существования и особое драматургическое развитие. Оно идет по трем направлениям: 1) становления собственной полной песенной формы на протяжении нескольких номеров (№ 1, № 2, № 10), которая тем самым является рассредоточенной строфической; 2) отпочковывания от нее вариантов, приобретающих самостоятельное значение («Ты не плачь, не плачь» и «Ты, полынь, полынечка трава»); 3) пронизывания ее интонациями всех остальных пластов народных сцен: партии Селифана, плача Солдатки, оркестра в «Шибне» и в теме дороги. Тем самым песня «Не белы снеги», «звучащая» в поэме Гоголя, становится своего рода *порождающей интонационной идеей всех народных сцен, определяет их жанровую специфику (песня-плач — основа всех их номеров), композицию и драматургию, эмоционально-смысловое звучание.*

Однако внутри этого по видимости монолитного песенного потока, в его интонационной глубине («глубинной структуре») происходит развитие скрытого параллельного сюжета, выраженного иными средствами, в иной семиотической системе.

Мифопоэтика народных сцен: историософская концепция оперы

Пространство — время — бытие

Разработка фольклора в народных сценах сочетается у Щедрина с мифопоэтической трактовкой ряда константных в русской культуре смысловых моделей, мотивов и символов, являющихся проводниками метасмыслов, относящихся к области национальной онтологии, психологии и феноменологии.

Основополагающий среди них — переживание, осмысление и символизация пространства. Бескрайнее пространство, «пророчащий необъятный простор» — важнейший смысловой феномен, предпосланный русской духовности географически. Языком пространства говорит в отечественной культуре многое, и Щедрин наследует здесь богатейшую традицию. Поистине Щедрин, как и Гоголь (а также Пушкин, Римский-Корсаков, Левитан, Рахманинов и многие другие отечественные художники), обладает феноменальной пространственной одаренностью. Пространство для него никогда не фон, но один из особо притягательных феноменов, актуальное художественное переживание и способ решения многих содержательных задач, и приемы выражения пространства у него многообразны. Партитуру народных сцен «Мертвых душ» можно назвать энциклопедией пространственных решений композитора. Причина этого — в генеральной мифопоэтической оппозиции профанного и сакрального, закрытого и открытого, линейно-плоскостного и объемно-многомерного пространства в двух «параллельных мирах» оперы.

Уже при беглом взгляде на народные и помещичьи сцены заметно различие их фактурной и композиционной организации. В противоположность преимущественно одноплановой фактуре картин помещичьего мира, народные сцены всегда основаны на контрапункте нескольких самостоятельных фактурно-смысловых пластов, создающих в сумме объемную пространственную картину, в которой развернуты и высота, и ширина, и даль, и глубина.

Стереофоническое звучание пространства создается Щедриным рядом приемов. Один из них — организация

многоярусной фактурной вертикали, сочетающей до восьми самостоятельных планов. В основе их бывает четыре: 1) план оркестра с немолчно звучащей темой дороги и своей внутренней жизнью, нередко также состоящей из нескольких линий; 2) «народный» хор, разветвленной гетерофонией голосов создающий эффект охвата песней всего пространства; 3) звучание песен «крупным планом» у двух солисток «в народной манере пения», и поверх всего — 4) диалоги Селифана с Чичиковым и с мужиками у обочины дороги, а также его сольные, пространные и пространственные, распевы и высказывания. При этом все пласты и голоса этой развернутой многоэтажной оркестрово-хоровой партитуры звучат в различном метре и ритме и по вертикали, и по горизонтали, образуя поли-метроритмическую, нередко поли-ладотональную, политембровую звуко-пространственную картину, рождающую яркие иллюзорно-образные представления чисто звуковыми средствами, ибо действие в народных сценах происходит чаще всего в «полной темноте» (это обычная ремарка перед началом народных сцен — рычаг переключения от «яркого света» в сценах помещичьих). Особой важностью в нем обладает и то, что это пространство не замкнутого, «безвоздушного» помещения, как в мире «мертвых душ», а пространственно-временной континуум макромира — открытого пространства природы, наполненного множеством ее голосов и звучаний, всеединого мира природы и народного бытия, в котором происходит действие эпopeи.

Однако развертывание пространства макромира, важное само по себе, одновременно выступает и средством изображения, служит выражению картины души народа, формируемой филогенетически в этих необозримых просторах, объемлющей окружающий мир и соизмеримой с ним. Ведь утверждения разных мыслителей о том, что «пейзаж души» народа соответствует пейзажу его земли, — не произвольный пассаж, не афоризм. Исследования психологов подтверждают объективно существующую связь между характером природного окружения и структурой его эмоционального переживания, которое всегда имеет предметное обоснование и соотносимо с отражаемым объектом. Тем самым научно обосновываются и размышления философов, среди которых, помимо «русской классики» (Н.Бердяев, Н.Лосский, С.Франк и др.), одно из самых глубоких на эту тему оставил

О.Шпенглер: «Переживание мира связано исключительно с феноменом глубины — дали или отдаленности... Глубина представляет выражение, природу; с нее начинается «мир»... Картина души также имеет свое направление глубины, свой горизонт, свою ограниченность или бесконечность»¹. Не случайно пейзаж и пространство в русском искусстве стали выразителями масштабных философско-художественных и духовных концепций, онтологической проблематики смысла жизни и национального бытия, идей всеединства мира, человека и народа, глубины и масштабности народной души и исканий духа. Все эти смыслы оживают и в опере Щедрина, где в песнетворческом процессе народных сцен «пространственно» звучит душа народа, имеющая свое «направление глубины, свой горизонт, свою бесконечность», — но одновременно в песне-плаче представляющая и все трагически пережитое и переживаемое народом в его истории.

Подобную же концепционную трактовку получает в опере Щедрина и время, оно здесь тоже «бытийствует». Времени конечному, преходящему, времени как мгновению, поглощаемому вечностью, в мире «мертвых душ» противопоставлено бесконечное, непреходящее, неизменно длящееся время народной жизни. Ведущая роль здесь принадлежит композиционным факторам. В противоположность замкнутым, конструктивно отграниченным формам в построении помещичьих сцен, народные сцены всегда разомкнуты и не завершены: звучание в них не заканчивается, а прерывается, словно бы продолжаясь за кадром, чтобы в следующей народной сцене не начаться сызнова, а возобновиться и продолжиться в своем едином и целостном развертывании. Создается впечатление непрерывности и неиссякаемости песенного потока, подобного неизбытности самой народной жизни, а время помещичьих сцен приобретает значение эпизода, над которым смыкает свои воды вечность народного бытия.

Так прекращается становление песни «Не белы снеги» во вступлении, а затем возобновляется в конце следующей за ним картины «Обед у Прокурора», где пятая строфа песни вводится приемом наплыва на «захлебывающуюся» ажиотажную кульминацию (ц. 30 «Виват, Павел Иванович, виват,

¹Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. М., 1993. С. 330, 482.

виват, ура!»), динамически и пространственно-эпически перекрывая и поглощая ее. В ней продолжается начатое во вступлении восхождение к кульминации песни в шестой строфе, которая тоже внезапно вторгается (аттасса после № 9 «Ноздрев») в своем мощном звучании, как продолжение неуклонно становящегося, но прерванного песенного потока (ц. 165). Подобным же образом прерывается песня «Ты не плачь» в № 3; «Шибень» № 5 завершается молитвой (звукописью дождя), которая может быть продолжена бесконечно; № 7 «Песни» начинается сразу, как давно и постоянно звучащий гетерофонный песенный фон, на котором крупным планом возникает песня «Ты, полын», в конце сцены также обрываемая на полуслове вторжением помещицкой картины (№ 8 «Ноздрев»), и так далее. Финал оперы тоже вводится наплывом, поглощая последние фразы Ноздрева, а завершается долгим, постепенно затухающим звучанием основных образов народной эпопеи — всех ее песен, колоколов и темы дороги, — звучанием, которое не заканчивается конструктивно, а уходит в бесконечность, словно продолжаясь за пределами произведения, размыкая границы времени и пространства народного бытия.

Вслушиваясь в его звучание и символику, проникаем в еще одно семиотическое пространство — в мифопоэтические пласты содержания, создаваемые символической трактовкой основных образов народной оперы. Она осуществляется композитором разными путями, но направлена к единой цели — перевода образа в символ и придания ему смысловой многомерности, глубины и перспективы, при которой образ «должен быть понят как то, что он есть, и как то, что он обозначает»¹.

Дорога — движение — путь

В мифопоэтической структуре народных сцен главная роль принадлежит теме и образу дороги. Смысловой мотив дороги, разделяющей и связывающей огромные российские пространства, имеет особую значимость в русской культуре и выступает многозначным символом в отечественном ис-

¹Аверинцев С. Символ художественный // КЛЭ. Т. 6. М., 1971. Стб. 826.

кусстве. Выражаемые с его помощью художественные идеи образуют в своей совокупности некое смысловое единство, выступающее одним из факторов духовной целостности русской культуры.

Дорога и движение по ней являются основой действия народной эпопеи у Щедрина и местом свершения всех событий. И одновременно дорога выступает здесь средоточием жизни и всего бытийно-сущего, онтологического, озаменованного в ней колоколами, песнями, молитвами, философскими рефлексиями (монологами и диалогами). Она здесь «подает мир» (М.Хайдеггер) и «изоморфна самой жизни» (Ю.Лотман)¹.

Музыкальная тема дороги, главная в драматургии народных сцен, излагаемая вслед за начальной песенной экспозицией (в № 3 «Дорога») — времяизмерительна и образно-ассоциативна. Ее исходный ритмозвуковой образ задается мерной пульсацией восьмых в размере $\frac{3}{4}$ и «однозвучно гремящим» в верхнем регистре «ре-диез» третьей октавы — колокольным троек, окружаемым множеством других дорожных звучаний: переключек рожков у гобоев и валторн, далеких грустно-песенных переборов балалайки, отдаленных гулких колоколов. Она, действительно, объемлет собою все многомерное пространство, которое звучит в ней и вокруг нее разными голосами природы, песенным потоком, диалогами действующих лиц. Она и сценически задумана композитором идущей на фоне открывающейся в темноте, в глубине сцены панорамы пространственной глубины и дали. Завершается же тема дороги двумя ударами низкого, отдаленно звучащего колокола-благовеста, который, по народной и церковной традиции, «отмеряет» эпическое время народной жизни и символизирует сакральное время вечности. И несмотря на то, что нескончаемая езда задана сюжетом, все, что в дороге происходит, исполнено особого смысла. Начиная с того, что дорога — локус пересечения путей и судеб, и по ней в одной бричке едут Чичиков и Селифан — представители разных миров оперы. Факт этот, осмысленный Щедриным в его концепционной значимости,

¹ Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет. М., 1993. С. 239; Лотман Ю. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 290.

привел к созданию важнейшей в опере кульминации — пересечению миров (о чем речь впереди), раскрывающей еще один смысл трактовки им образа дороги: как границы, разделяющей народный и помещичий — социальные — пласты, но объединяющей их в историческом пути и общей национальной судьбе.

Такая дорога задает свой масштаб и «соразмерному» с ней человеку. Поэтому особым значением в содержании образа дороги обладает связь предметных представлений и переживаний с духовными устремлениями. Дорога рождает чувство причастности к бескрайнему пространству, «большому» времени и огромному всеединому миру. Возникает внутреннее состояние, которое можно назвать вступлением в другой смысловой хронотоп: выключение из плана суетной жизни, освобождение от повседневного, бытового и устремление к вечным вопросам цели и смысла бытия, жизни и смерти. Иначе — духовный трансцензус в смысловое пространство непреходящего, провиденциального («Что пророчит сей необъятный простор?» — один из метафизических вопросов Гоголя в размышлениях о дороге). Не случайно важным компонентом темы дороги в русском искусстве стал особый лирико-философский жанр «дорожных монологов» — исповедей, размышлений, духовных «возлетов».

Есть такой монолог и в опере Щедрина, у кучера Селифана, которому в драматургии народных сцен предназначена особая роль — как «героя дороги» и главного героя «мужского цикла», представленного еще мужиками у обочины — их И. Анненский называл «трансцендентными мужиками» Гоголя¹. Дорожный монолог Селифана (№ 10 «Кучер Селифан», сс. 166-168) — философского характера, размышление о «последних вопросах» жизни и смерти, о судьбе, об истоках бытия — среди необозримых просторов родной земли. Высказывание Селифана звучит в полный голос — на *ff*, *con tutta forza*, как рвущееся из души раздумье-сострадание. Дума же его масштабна, во всю ширь русских полей: «Эх, русский народец! Не любит умирать своей смертью! Эй, вы, мужики русские, сердешные(е) мое(и), что вы поделывали на веку своем? как перебивались?»

По типу интонирования монолог Селифана как будто

¹ Анненский *Изн.* Указ. соч. С. 631.

представляет собой богато орнаментированный «большой» лирико-кантиленный распев. Однако его развернутое сольное высказывание находится в русле основной песенно-плачевой стилистики народных сцен и имеет ту же интонационно-жанровую природу. Все его фразы подобны плачевым распевам однострочного строения. Как правило, начинаются они с долгого или взятого скачком высокого звука, имеют нисходящую направленность, характеризуются обилием мелизматики, сложностью и прихотливостью ритма, постоянной переливчатостью ступеней, множеством малосекундовых нисхождений во внутрислоговых распевах. Есть в них и прямое цитирование (как и в основном высказывании Селифана «Эй вы, любезный(е) мое(и)») песни «Не белы снеги» — вплетение в цветистые распевы монолога ее начальной интонации (ц. 168 и др.). Текст монолога также исполнен обращений и восклицаний, отражающих энергичность характера, полет раздумий и состояние души героя — ее широту, удаль и в то же время сострадательность, общую со всем остальным звучанием народных сцен «щемящую» ноту. И, конечно же, ее соответствующую миру пространственность. По окончании монолога пространство и время макромира вновь возвещает о себе гулками ударами большого колокола (в самой глубине оркестра) и бубенцами удаляющейся тройки.

Дорога у Щедрина становится и основной историософской концепции оперы. Образом, формирующим этот смысловой пласт, выступает движение. Движение по дороге, интегрируя пространство, одновременно переводит его во временную плоскость, символизируя путь народа — исторический, по «непогодьи» его истории, и метаисторический — духовный, данный и заданный ему его религией и верой. При внимательном рассмотрении обнаруживается, что та эсхатологическая историософская модель, которая выражена во многих трудах русских мыслителей (религиозных философов, писателей, поэтов, богословов), в художественном творчестве, в народных легендах, проступает в народных сценах оперы Щедрина со всей очевидностью и «законодательностью» национальной смысловой модели, парадигмы русского сознания и духовности. Проступает из корневой системы культуры и глубин индивидуального композиторского сознания в самое глухое застойное время, весьма далекое от религиозно-философских концепций.

Скрытая в глубине, она вместе с тем организует все смысловое пространство народных сцен и одновременно формирует самостоятельный пласт драматургии, раскрываясь в мифопоэтической символике образов и в той системе связей внутри многомерного целого, которая образована его композицией и в которой образы народной эпопеи приобретают еще одно глубинное значение.

Символика пути задана уже в № 3 «Дорога», но становится основой в следующей народной сцене, № 5 «Шибень», которая «переводит» онтологический образ дороги в историко-философский символ. «Шибень» являет другой образ дороги — ухабистой, грозовой, в полной темноте, освещаемой резкими вспышками молний, и на первый взгляд представляет собой звукописную пейзажно-жанровую картину. Езда по ухабам обрисована в ней интонационными скачками и раздроблением песни на отдельные сегменты, звукопись дождя — хоровой речитацией, а искание дороги в потьмах — диалогом Чичикова и Селифана. Вместе с тем это звукоизобразительное полотно трактовано Щедриным как символическая картина искания пути в грозу, где основным способом перевода образа в символ служит скрытое, прикровенное звучание молитвы.

Постоянство движения, заданное в теме дороги безостановочной пульсацией восьмыми, сохраняется и здесь, но переходит в фон (звучит у ударных на *P*). Основу выразительности сцены составляет звукопись грозы и езды по выбоинам бездорожья. Она обрисована в оркестре постоянными ритмическими «сбоями», «рванными» (разорванными паузами) репликами отдельных инструментов (преимущественно низких медных на *ff*, *marcato*, *pesante*), широкими скачками и резкими сопоставлениями крайних регистров с акцентированными «провалами» в басах. Символизация грозовой картины, ее соединение с бытийным потоком народной жизни осуществляется включением в звукоизобразительное полотно песни «Не белы снеги» и ее метаморфозой. Песня переходит к оркестру, теряет свою эпическую целостность, драматизируется: ее отдельные интонации в резком звучании трубы на фортиссимо обостряются ритмически, хроматизируются, расчленяются паузами, звучат драматически напряженно.

Возникающий на этом фоне диалог Чичикова и Сели-

фана, представляя по характеру действия жанрово-бытовую сценку и участвуя в звукописи картины широкими интонационными скачками, «аритмией» и «подпрыгивающими» акцентами их вокальных фраз, также приобретает символический характер. Он — о поиске дороги-пути в грозу: «Эй, Селифан!.. Погляди-ка, не видно ли деревни» — «Нет, барин, нигде не видно! Потьма такая, кнута не видишь!..» Его символизация осуществляется вступающим по ходу этого диалога народным хором (*coro piccolo in orchestra*) — тем, который является в опере «носителем» эпического песенного потока. Его роль в создании картины непогоды — звукопись дождя, в которой Щедрин вновь отталкивается от поэтической метафоры — его «немолчного говора». Она и прямо воссоздана композитором в немолчной речитации хора, изображающего «частокol» дождя в нескончаемом моноритмическом бормотании тридцатьвторыми в переплетающихся линиях-голосах.

Стоит, однако, вслушаться в это бормотание: текст народного хора основан на отрывках из наиболее употребительных молитв о защите:

...святый пророче Божий Илье, моли Бога о нас...
...сохрани нас, Боже, Твоею рукою...
...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую...
...сам суди врагу нашему диаволу ныне и присно и во веки веков...
...Царица Небесная, Заступница, матушка...
...пронеси Ты, Боже, тучу грозовую,
...сохрани нас, Боже, Твоею рукою, пронеси Ты, Боже, тучу...

Молитвы звучат безначально-бесконечно, вводясь и завершаясь многоточиями у поочередно вступающих и включающихся голосов, на ровной динамике **PPP**, вполголоса. Но что особенно важно — они звучат в открытом пространстве природы, во всеедином мире народного бытия, многомерно заполняя его и сливаясь в единую молитву народа в грозовой час его жизни. Тем самым звукоизобразительная сцена грозы и езды по бездорожью в «Шибне» превращается композитором в символическую картину исторических катаклизмов, которым несть числа в российской истории, искания пути-дороги в кромешной грозовой тьме и взыскания помощи у сил вышних — молитвы всенародной

о заступничестве в лихую годину. Символический же диалог Чичикова и Селифана, едущих в грозу в одной бричке, идет в контрапункте с этой объемлющей все жизненное пространство народа молитвой.

История и судьба

Повторяемость исторических гроз и бурь формирует в душе народа то, что психологи называют «ключевыми переживаниями», и, возможно, главное среди них — переживание своей судьбы. Обобщению и выражению этого переживания и посвящена новая песня, появляющаяся в следующей сцене (№ 7 «Песни»), — «Ты полынь, полыньчка трава». Фоном для нее, как то свойственно всем песнетворческим номерам, служит возникающее в темноте многомерно развернутое пространство, воссозданное алеаторическим многоголосием народного хора, на протяжении всей сцены звучащем на *PPP*, вполголоса, «с неясной дикцией». В каждом из его восьми пластов звучат разные песни, со своим метроритмом и синтаксисом (при общей темпометрической характеристике *Andante, senza metrum*). В них едва различимы «разновременные» отрывки песни «Не белы» («Не белы снега...», «не плачь красна девица...», «...мово дружка...», «...ты не плачь, не плачь...», «не печалься, девица, не печалься...»), но интересно и появление нового образно-жанрового элемента, расширяющего «плачевую палитру» народно-песенного потока, — лирического страдания у двух верхних голосов «Ох, я бедная, несчастная... Ох, горюю по милому...», обе строфы которого звучат также одновременно, в контрапункте.

В заданном таким бытийном контексте появляется и внятно, на *ff*, в терпком двухголосии меццо-сопрано и контральто раздается песня «Ты полынь, полыньчка трава, трава горькая...», три куплета которой проводятся полностью. Песня звучит открыто эмоционально, вольно, в полный голос, соответствующим пространству открытым «белым» звуком — и в то же время с глубоким внутренним драматизмом и той самой «щемящей бабьей нотой», о которой писал композитор. Именно эту песню Щедрин делает затем главным обобщающим песенным образом Финала, где она кульминационно широко, масштабно и экспрессивно, на *ff* проводится всем исполнительским составом народ-

ной эпопеи — солистками и хором, умножаясь оркестром с солирующими трубами (ц. 371-372). Ввиду подобной важности этой «песни судьбы» стоит более внимательно отнестись к ее композиторской трактовке.

Как известно, в народно-песенной лирике образ полыни традиционно служит метафорой горькой, горестной (преимущественно женской) судьбы. На эту семантику, безусловно, опирается композитор, «подтверждая» ее вплетением в алеаторическое многоголосие хора лирического страдания с темой неразделенной любви и ставя его на первенствующую позицию — у двух верхних голосов. Однако в том смысловом контексте, в который композиционно помещена народная песня, она приобретает более объемное значение. Здесь, помимо контекста пространственно-бытийного, возвышающего песню до обобщения судьбы народной, важно также ее звучание в контрапункте с колокольным звоном, воссоздающим подлинный церковный праздничный трезвон и образующим еще один — религиозно-духовный, сакрально-символический контекст.

Колокольный звон в «Песнях» Щедрин поручает *Campane russo* (звоннице на сцене). Вступая контрапунктом к песне в конце ее первого куплета, он идет в самостоятельном темпе и, в противоположность песне, имеет четкую метроритмическую организацию. Как то свойственно многоголосному церковному звону, он образован ритмически кратным соотношением ударов разных колоколов в четырехчетвертном размере: большого низкого, задающего равномерную пульсацию половинными; среднего «гармонического», вторящего ему с отступлением на четверть; и двух колоколов с ритмо-мелодическими фигурациями — восьмыми с шестнадцатыми и шестнадцатыми с тридцатьвторыми. Ввиду значительной развитости мелодико-фигуративного звона, его орнаментальной «затейливости» и «малиновых переборов», Щедрин явно воспроизводит здесь не будничные, а именно большой праздничный трезвон, с присущей ему духовно-радостной «танцевальностью». Особенно яркое звучание, как известно, она имеет в пасхальных звонах.

Щедрин называет колокольный звон в «Песнях» «ярмарочным трезвонном», указывая на большой церковный праздник, традиционно сопровождавшийся ярмаркой. Имея в виду особое значение в народной жизни, в русской

культуре и духовности праздника Светлого воскресения и переживания Пасхальной радости, можно предположить, что в контрапункте с народной «песней судьбы», как земной полынной горькой доли, Щедрин церковным звоном на сцене знаменует именно этот, главный в России церковный праздник, также символизирующий судьбу, но уже в религиозно-духовном плане, — возвещающая путь спасения как светлое эсхатологическое пророчество. И тем самым соединяет два горизонта судьбы народной — земной катастрофической, полынной — и иномирной, определяемой эсхатологической перспективой. Колокольный звон здесь, принадлежа одухотворенной атмосфере народной жизни (звучит на *PP*, *sotto voce sempre*, как доносящийся издалека), уже прямо обозначен композитором как праздничный трезвон церковных колоколов, который и в храмовой службе «собственно есть уже самое богослужение», есть «священное действие»¹ и выступает в своем духовно-символическом значении. Он вводит контрапунктирующее литургическое смысловое пространство, в котором народная песня обретает еще одно значение и семантическую глубину.

Помимо фольклора, полынь горькая является важным символом и в Священном Писании, в Ветхом и Новом Заветах. Здесь она, с одной стороны, «представляет нечестие и пороки человеческие под видом полыни, как крайне горькие по их последствиям»², а с другой, «изображает тягость наказания Божия», символизирует страдания и бедствия, претерпеваемые за грехи. Вот пронзительные строки Плача пророка Иеремии как человека, «испытавшего горе от жезла гнева Его»: «Он пресытил меня горечью, напоил меня полынью... и сказал я... Помысли о моем страдании и бедствии моем, о полыни и желчи» (Иер.: 3, 15-19). Апокалиптический образ полыни дан в Откровении Иоанна Богослова в описании тех бедствий, которые поражают землю после звучания семи труб (ОИБ: 8, 10-11). Такая судьба постигает нераскаявшихся грешников, но обходит тех, кто очистил душу покаянием.

Так содержательная полнота песни «Ты, полынь, полынечка трава», как обобщения судьбы народной, раскрывается композитором в двух мифопоэтических системах: фольклор-

¹ Скабалланович М. Толковый Типикон. Вып. 2. — Киев, 1913. — С. 6.

² Библейская энциклопедия. — М., 1990. — С. 573.

ной и религиозной, сакрально-символической, — и в двух смысловых пространствах: как судьбы земной и как эсхатологического пути спасения. Мотив же «попынной» судьбы как воздаяния за грехи очень важен в концепции народной оперы и прямо подводит к ее первой, трагедийно-экспрессивной кульминации, каковой является «Плач солдатки» (№ 12).

Судьба народная — судьба человеческая

«Плач солдатки» поражает глубинным проникновением Щедрина в самое существо народного жанра, создает эффект обжигающей подлинности обрядового похоронного плача, достигаемый путем моделирования фольклорного жанра во всей его целостности, включая тембр голоса и манеру «плаканья».

Текст плача подлинный, с обилием обращений, горестных восклицаний, традиционных природных параллелизмов. При нестабильном количестве слогов в строке, сохранены традиционные ударения на третьем от начала и конца строки слогах (анапестическая анакрюза и дактилическая клаузула). Напев однострочный, но даже и не напев, а собственно плач. Сущность его интонирования, которое не назовешь ни песенным, ни речитативным, а именно специфически плачевым, составляет открытое и сильное изъясление трагедийной эмоции, выражение острого трагического переживания смерти. Такая разновидность плачей-голошений, с выкриками, воем, «хлестаньем» и в условиях фольклора является вершинным эмоционально-интонационным выражением трагизма.

Осуществляя «прямое» обращение к народному плачу, композитор прибегает к такому традиционному, но нетрадиционно трактуемому им драматургическому приему, как обобщение через жанр. Его нетрадиционность состоит в том, что композитор словно бы «пересаживает» фольклорный жанр, с его манерой голошения и становлением полной жанровой формы, в стилистически и драматургически многосложное современное произведение. Прием, казалось бы, парадоксальный, но в драматургии народных сцен оказывающийся закономерным. Более того, все предыдущее песенно-сюжетное, интонационно-драматургическое и эмоциональное развитие народных сцен выносит на гребень

трагедийной кульминации именно сольный обрядовый вопль, раскрывающий в такой трактовке редкостное, присущее только данному жанру фольклора сочетание предельно обостренной лирико-трагедийной экспрессии и эпического, бытийственного звучания, предпосланного обрядом.

Весь плач солдатки идет в максимальной динамике (большей частью — *fff*, *con tutta forza*) и темпо-ритмической свободе интонирования (*a piacere, quasi improvisato*). Напряженная интервалика и ритмика, мелизматика, выкрики, нотированные глиссандо, словообрывы, имитации срывов голоса через резкое сопоставление регистров, широкие скачки — весь набор мобильного плачeveго интонирования использует и развивает здесь композитор. Десять текстовых строк становятся основой десяти музыкальных фраз, варьирующих одну плачевую модель-формулу (восклицание, нисхождение с высокого и громкого звука к низкому устою-выдоху). Но вместе с тем интонационно-образная концентрация фольклорной жанровой модели и ее активная авторская переработка проступают и в самой исходной плачевой формуле, и в характере ее варьирования, и в композиции плача как оперного номера.

Исходная заплачка претерпевает здесь не просто более сложное варьирование, но интенсивное интонационное развитие и становится основой своего рода трехчастной композиции. В ней первые две строфы являются широкоохватной, сильной заплачкой-обращением («Поразтроньтися люди добрыя(и)...»); следующие четыре (3 — 6) — драматической кульминацией, модифицирующей начальный распев в речитативную формулу, произносимую *portamento* с учащением дыхания, в захлебывающемся темпо-ритме. Динамизации плачевой формулы здесь служит ее неуклонное тесситурное повышение, сдвиг окончания фразы в верхний регистр и его резкое, акцентированное выкрикивание. Последние четыре строфы (7 — 10) дают безысходно горестное завершение-затухание плача, вновь переходящего в более медленный темпоритм, спускающегося во все более низкий регистр (до максимума), дробящегося на отдельные сегменты и доходящего в своем диминуэндо до полного погашения звучности.

Избрав в качестве модели самую экспрессивную разновидность народных плачей, композитор, естественно, осуществляет творческое прочтение мобильных черт фоль-

клорного интонирования. Звуковысотная и ритмическая организация «Плача солдатки» продуманно конструктивны, но вместе с тем создают иллюзию полной свободы, непосредственного выражения чувства. Все его десять фраз имеют разное ритмическое строение, со сложной внутренней организацией: здесь и всевозможные сочетания разных длительностей и групп (восьмых дуолей с триолями, шестнадцатых квартолей с квинтолями и секстолями, тридцатьвторых), различных видов пунктированных и синкопированных фигур, форшлагов и мордентов, паузирование внутри фраз, чередование сложносоставных ритмических фигур с моноритмическим речитативным произнесением текста и др. В звуковысотной организации свободное использование полной двенадцатитоновой основы с постоянным варьированием ступеней создает ощущение их нестабильности (квазинетемперированности строя), «мелодический рисунок» образуется разнообразным нотированием нисходящих *glissandi* голоса с охватом широкого диапазона, обилием различных мелизматических фигур, широких внеладовых скачков, тритонов, остро звучащих интонаций (большой септимы, малой ноны). Нестабильностью размера фраз и музыкально-слоговой пульсации (в центральном разделе текст произносится в два раза быстрее), резкими перепадами от *PP* к *ff* и наоборот также выражен предельный тонус эмоционального напряжения.

Усилению воздействия способствует и сценическая обстановка: «Плач солдатки» звучит в полной темноте, где ничто не отвлекает внимания от пронзительной экспрессии одинокого женского голоса, в котором сконцентрировалась вся сила трагедийной выразительности. Многоплановость драматургического действия и решаемых задач в народных сценах потребовали еще одной кульминации другого характера — эпической, синтезирующей, каковой становится мощное оркестрово-хоровое звучание в финале всех песен и других главных тем оперы. Решение же трагедийной кульминации эпических народных сцен в форме сольного обрядового плача-голошения — факт уникальный в опере, заставляющий отнестись к нему с особым вниманием. Почему драматургия песенного потока народной эпопеи устремлена к плачу? Что выражено и обобщено в этом «вопле душевном»?

Плач занимает особое место в жанровой системе фольклора. В трех его разновидностях — похоронном, свадебном и рекрутском — типизированы основные трагедийные ситуации в жизни народа. При этом сольное звучание, необходимость особого «исполнителя» и индивидуальная манера причитания («Плакать — это редко кто повторит, — говорит торопецкая плакальщица А. Конюхова, — когда плачешь, то само по горю приходит... Каждый своему горю причитывает, плачут по одиночке»¹), чередование напева с «импровизационными каденциями» плачеи в драматургическом развертывании плача и становлении его полной жанровой формы, выражение всякий раз живого, непосредственного переживания трагедийной ситуации, — все это привело к уникальному сочетанию в плаче открытой трагедийной экспрессии, выраженной на пределе душевного напряжения и не свойственной более ни одному жанру фольклора, и одновременно всей силы обобщения, присущей ему как обрядовому жанру. Его интонационная семантика, формируясь исторически во взаимодействии музыкального и внемузыкального, имеет социальную обусловленность и национально-психологическую природу, благодаря чему жанровая интонация плача «помнит» не только себя, но и свой социальный контекст и «вздывает» обширное ассоциативно-смысловое поле. За века своего бытования в фольклоре плач выработал богатейшую палитру стабильных и мобильных средств трагедийного интонирования, составивших глубинные, уходящие в толщу национальной культуры формы выражения трагического. Среди них плач рекрутский похоронный наиболее глубоко и прямо выражает именно социальную трагедию народа.

«Вычитав» рекрутскую тему в тексте песни «Не белы снеги», Щедрин делает ее главной в воплощении *социальной* трагедии народа, вынося на кульминацию похоронный плач по солдате, погибшем вдали от родного дома, на чужбине. Выраженный им обжигающий трагизм народной жизни особенно потрясает в сопоставлении с «вымышленным», пустым времяпрепровождением господ — миром извращенным и неистинным, далеким от народа.

¹Торопецкие песни. Песни родины М. Мусоргского / Запись, сост. и коммент. И. Земцовского. Л., 1967. С. 121.

Плач матери-солдатки — таков финал рекрутской темы, заданной песней «Не белы снеги», и обобщение огромной трагедийной силы. В нем вся острота переживания трагического звучит, как прорыв к истине — поверх всех идеологических догм советского времени. И как пророчество: уже через три года Россия сорвется в пропасть затяжных азиатско-кавказских войн. Потому на вопрос: «Что в нем, в этом плаче? Что зовет, и рыдает, и хватает за сердце?» — хочется ответить формулой М.Хайдеггера — «развержение истины». Так звучит обнаженная истина о жизни народа и одновременно — вся сила сострадания и любви к нему.

Вместе с тем моделирование в кульминации фольклорного плача как жанра обрядового, связанного и с бытом народа, и с его бытием, хоть и акцентирует в народных сценах социально-трагедийную тему, однако дает ее надсоциальную трактовку и обеспечивает бытийственное, эпическое выражение трагического: звучание плача абстрагировано здесь от событийной и обрядовой конкретики, вынесено над действием, обобщено. И воздействует всей глубиной социальной, исторической и национально-репрезентативной содержательности жанра, его обширной ассоциативностью и памятью его предшествующих воплощений как «диализирующим фоном» (М.М. Бахтин) его восприятия.

Вместе с тем вслушивание в «Плач солдатки» обнаруживает в нем еще один смысловой пласт, выходящий за границы «фольклорного реализма» и также до настоящего времени остававшийся прикровенным. Ключом к нему служит текст средних, кульминационных в нем строф:

Не во радости тебя я, знать, носила,
В Божью церковку не почасту ходила,
Свечи воску ярова не вдосталь я теплила,
Не жалостливы молитовки творила...

Они и произносятся по-иному — не плачевым интонированием, а молитвенным псалмодированием (*portamento*), но *con tutta forza*, на предельном фортиссимо (четыре форте). Становится ясно, что, начинаясь как фольклорно-обрядовый, «Плач солдатки» в средней части переходит к «стихам покаянным», к истоковому «воплю душевному», в котором переживание смерти сменяется осмыслением переживаемого в метафизическом плане — «в отношении к Богу». «Большая эсхатология» судьбы народной соединяется здесь с «малой

эсхатологией» судьбы человеческой, где также акцентирован мотив воздаяния за грехи и выражена вся глубина покаяния, переживания трагичности греха.

Плач покаянный — особый духовный жанр, имеющий важное значение в религиозно-духовной жизни человека и народа, в исповедании веры и во внутреннем религиозном взыскании, а также в историческом и метаисторическом пути и судьбе народа. Пронзительные строки о нем оставил Гоголь — думается, десять лет работая над оперой и изучая множество документов, композитор нашел их в его письмах, настолько их опаляющая сила близка звучанию «Плача солдатки». Гоголь открывает свое «святая святых» Н.Языкову в письме 1844 года: «Есть средство в минутах трудных, когда страдания душевные или телесные бывают невыносимо мучительны; его добыл я сильными душевными потрясениями, но тебе его открою. Если найдет такое состояние, *бросайся в плач и слезы*. Молись рыданием и плачем. Молись не так, как молится сидящий в комнате, но *как молится утопающий в волнах*, ухватившийся за последнюю доску». Эту молитву «в плаче и слезах» Гоголь называл «воплé душевный»¹.

Покаяние и по слову святых отцов Церкви должно быть «с рыданием и воплем», исторгаясь «из глубины сердца», «из бездн бед». Не случайно такое «сокрушение сердца» называется подвигом покаяния, а сам покаянный плач и очищающие слезы, как дар свыше, призывается молитвами: «... даждь ми, Господи, слезы, да плачуся дел моих горько...». «Достойно похвалы от естественных слез переходить к плачу духовному», — наставляет Иоанн Лествичник², — ибо покаянным воплем пробуждается «духовное око». Именно так и построен «Плач солдатки», глубинным смыслом которого является восхождение от обрядово-бытового к религиозно-духовному, вознесение от земного к горнему и вечному. Прорыв к истине звучит здесь как пробуждение духовное к «покаянию прежде конца», как очищение души и сознания «сокрушенным сердцем», как важнейший этап на пути спасения — этап исповеди и перехода к иному. Покаянный плач всегда эсхатологичен, он — во имя Царствия Божия. И по-

¹ Мочульский К. Духовный путь Гоголя // Мочульский К. Гоголь. Соловьев. Достоевский. М., 1995. С. 31-32.

² Преп. Иоанн Лествичник. Лествица. СПб., 1996. С. 91.

тому особо значим в «эсхатологическое время», в Великий пост и Страстную седмицу.

Что же исповедуется в «Плаче солдатки» (здесь вспомним еще раз, что текст его подлинный, народный, притом советского времени)? В нем — не мольба о слезах, не просьба о помиловании, не обращение к Богу. В нем именно исповедание грехов, и даже не грехов, а единого всеобщего, всенародного греха — греха отпадения от Церкви как источника «злой бедушки», что «ту случилася». Как и других бед народных: этот плач-покаяние литургически символичен и свое высшее, религиозно-духовное обоснование получит в последующей кульминации оперы — «Отпевание Прокурора» (№ 18).

*«Блаженны плачущие...»:
судьба в метафизическом измерении*

«Отпевание Прокурора» только на первый взгляд является драматургической вершиной лишь помещичьих сцен, значение и смысл этой картины объемнее и глубже. Событийно она относится к «господской» опере, и церковный обряд отпевания здесь выступает драматургической параллелью к фольклорному похоронному обряду («Плачу солдатки») в народных сценах. Но Щедрин решает эту сцену более масштабно и ее особое положение в концепции и драматургии «Мертвых душ» обозначает рядом факторов. Во-первых, здесь на сцену прямо выведен храм и церковное богослужение — совершаемая священником с хором погребальная служба с воспроизведением ее основных этапов, что само по себе является событием исключительного значения. Во-вторых, «мертвые души» здесь впервые переступают порог отведенного им замкнутого мира и перемещаются в открытое пространство — выходят на улицу, притом после богослужения в храме. Кроме того, монтаж одновременных действий, происходящих в разных местах, здесь настолько «спрессован», что эта картина, при всей ее непродолжительности, объединяет по сути все смысловые пространства оперы. Три ее композиционно-действенных раздела (в храме, на улице и в гостинице) монтируются приемом вторжения — мгновенного переключения в другое пространство и наложения нового музыкального материала

на завершение предыдущего. Наконец, здесь единственный раз в опере происходит символическая «встреча» двух миров, их пересечение, озаглавленное участием в помещичьих сценах и особой ролью здесь народного (оркестрового) хора. В результате эта необычно краткая для помещичьих сцен картина оказывается плотно насыщенной событиями чрезвычайными и глубоко символической. В структуре мифопоэтического пространства оперы она знаменует достижение его сакрального центра — храма, колокола которого звонили на протяжении всех народных сцен, и откровение его высшей ценности — эсхатологической перспективы. В драматургическом же развитии погребальное богослужение «на грани миров» становится для героев «хронотопом порога» — моментом истины, откровений, прозрений, решающих переломов и духовного пробуждения.

Начинается эта тихая кульминация оперы доносящимся в темноте из глубины сцены заукойным канонм Священника («Упокой, Господи...»), совершающего службу «на исход из жизни временной и скорбной в жизнь вечную и блаженную», вслед за которым он произносит полагающиеся здесь по чину отпевания блаженны — Заповеди блаженств из Нагорной проповеди Христа о тех, кто наследует Царствие Небесное. Из них Щедрин отбирает и вкладывает в уста Священника только две — те, которыми он обобщает и пророчествует судьбу народа в метафизическом плане, уже за пределами социальных трагедий и исторических катастроф. «Блажени плачущии, яко тии утешатся. Блажени чистии сердцем, яко тии Бога узрят» — звучит как символ веры, как великая эсхатологическая надежда и как высшее оправдание страданий и плача, которыми открываются «врата иного». Воссздавая, а точнее будет сказать, лишь ознаменовывая основные этапы погребальной службы (заукойный канон, стихиры самогласны, блаженны), Щедрин вносит в него малозаметное поначалу, но весьма существенное для концепции оперы изменение. Оно касается респонсорного чередования с репликами священника «народного» хора, здесь становящегося церковным, с тихой сокровенной молитвой «Помяни нас, Господи, во Царствии Твоем...».

Молитва эта заслуживает особого внимания. Не противореча воссздаваемой на сцене конкретной храмовой ситуации, она вместе с тем, в данном текстовом выражении, явля-

ется принадлежностью другой службы: именно так, в диалоге со священником, это песнопение поется в Великую Пятницу на Страстной Седмце. Знаменателен текст этого песнопения. Истинно «страстной», он восходит непосредственно к центру мистерии Страстей Христовых – к Распятию и Кресту. «Помяни мя, Господи, егда приидеши во Царствии Твоем!» – слова Разбойника благоразумного ко Христу на Кресте. Разбойника, который услышал в ответ: «аминь глаголю тебе: днешь со Мною будеши в раи» (Лука: 23, 43). Евангельские события, которые встают за этой молитвой, выступают моделью отношений Бога и отпавшего от Него «блудного сына»: образцом данной откровением веры, свидетельством истинного покаяния и прощения, а также провозвестием Царствия Небесного как пути и места спасения. В них – прозрение перед смертью, обретение веры, прощения и надежды.

Включая это «страстное песнопение», со всей глубиной его сакрального смысла, в помещичью сцену отпевания Прокурора и поручая его народному хору, композитор превращает ее в символическую картину, объединяющую «параллельные миры» оперы в храмовом пространстве – перед лицом смерти и «вблизи Бога» – и обозначающую пробуждение мира «мертвых душ» через катастрофу смерти и переживание момента истины на богослужении в храме.

Оно засвидетельствовано композитором в реплике Губернатора («Губернаторше, идучи из церкви», ц. 358), которую по глубине исторгающегося из души и пытающегося выразиться содержания можно назвать монологом. Монологом прозрения и взыскания ответа на два вечных онтологических вопроса: о смысле жизни и о смысле смерти, также корреспондирующим с народной оперой, с монологом Селифана, и образующим ему драматургическую параллель. Музыкально-стилистически монолог Губернатора основан, как то характерно для помещичьих сцен, на стилизации определенного жанра и типа интонирования, на этот раз Lamento. Однако его основу составляет не лирически распетая интонация стога, жалобы, а ее изначальный прообраз, что принципиально важно для композитора. Это судорожно «вздрагивающая» интонация сдерживаемого рыдания, так называемая «первичная интонация-эмоция» (по принципу распетого форшлага с акцентированием более короткого верхнего тона), подкрепленная тщательно выписанной

«чрезвычайной» нюансировкой: буквально над каждым звуком стоит какое-либо динамическое или агогическое обозначение. Складывается впечатление, словно сквозь панцырь «мертвой материи» пробивается «внутренний человек», переживающий потрясение и рыданием обретающий голос. «Плачу и рыдаю, егда помышляю смерть...» — текст читаемой на богослужении стихиры, определяющей содержание монолога Губернатора (а также последующей реплики Чичикова «Чтоб вас черт побрал всех, кто выдумал эти балы...» в другом конце сцены, в гостиничном номере, ц. 359) и символический сакральный смысл происходящего. Высказывания Губернатора и Чичикова об одном: о тщете земной суеты перед лицом Бога и вечности, и по сути оба они — на тему звучащих здесь по чину отпевания восьми стихир преп. Иоанна Дамаскина, изображающих скоротечность жизни, тщетность богатства и славы земной.

Сцены этой нет у Гоголя, она полностью создана Щедриным. Это его решение — вывести на сцену храм как сакральный центр всего мифопоэтического пространства оперы и воссозданного универсума российской жизни, явить духовный центр национального бытия как фокус пересечения всех смысловых пластов и «параллельных миров» оперы. Путь к этому центру, отмеченный присутствием религиозно-духовного пласта в каждой народной сцене и нарастающим сакральности по мере приближения к нему, трактован композитором буквально как дорога к Храму. Его вехи: далекий благовест в бытийном пространстве народной жизни (№1, № 3) — молитва о защите (в грозу, в пути историческом, № 5) — праздничный колокольный трезвон (праздник духовный в народной жизни, в противоположность «обедам» и «балам» в помещичьих сценах, № 7) — истовый покаянный плач (№ 12) — богослужение в Храме с молитвой о спасении (в пути духовном, № 18). Само же церковное отпевание, завершая сюжетное развитие оперы и сопоставляя два горизонта бытия — временного и вечного, — трактовано как «страстной» порог для всех ее героев.

Появление в конце картины Чичикова и введение его в освященное богослужением пространство обозначает достижение хронотопа порога и для него, что подтверждается Щедриным в следующей attassa краткой, но очень важной сцене, предваряющей Финал. Здесь после стремительного

вторжения и исчезновения Ноздрева, доведшего Чичикова до потрясения, композитор помещает экспрессивную оркестровую интерлюдию (ц. 368), которая выражает драматический взрыв и перелом в судьбе главного героя, понимающего, что «мешкать более нечего, нужно отсюда убираться поскорей». Но одновременно это и более значимая кульминация, которую можно назвать «оправданием Чичикова». После нее начинается синтезирующий оркестрово-хоровой Финал, вновь разворачивающий эпическое пространство народного мира, образ дороги и движения по ней, но вводящий новые интонационно-образные элементы и смысловые акценты. И то, и другое предпослано поэмой Гоголя, но сделано Щедриным иначе.

*«Куда ты мчишься, тройка-Русь?»:
историософия sub specie эсхатологии*

Сцена похорон Прокурора у Гоголя иная. Она дана повествовательно: о его смерти Чичикову сообщает Ноздрев (глава 10), а описание похоронной процессии в главе 11-ой дано глазами повстречавшегося с ней отъезжающего Чичикова, и текст оперного монолога Губернатора в поэме Гоголя также принадлежит расчувствовавшемуся вослед процессии главному герою: «Вот, прокурор! Жил, жил, а потом и умер!..» Но похороны Прокурора, встреченные Чичиковым, у Гоголя тоже определяют перелом действия. После них, завершив вердикт Чичикова о тщете земных почестей, Гоголь переходит к другому повествованию. Все самое возвышенное, вдохновенное, философское и лирическое в поэме сказано здесь: о могучем пространстве, о дороге, о затянутой вдали песне, о пропадающем далече колокольном звоне и горизонте без конца, — обо всем, что «зовет, и рыдает, и хватается за сердце» при слове Русь, о непостижимой связи с ней и ее пророчащим необъятным простором, «страшную силою» отражающимся во глубине души...

Именно здесь, завершив сюжетную часть поэмы — странствия Чичикова по миру «мертвых душ», — Гоголь перемещает своего героя в открытое пространство и создает вдохновенную синтезирующую картину русской природы в разные времена, помещая подряд три пейзажа: «лермонтовский»

ночной («А ночь! небесные силы! какая ночь совершается в вышине!...»), «пустынный» рассветный («занимается утро; на побелевшем холодном небосклоне золотая бледная полоска...») и сияющий солнцем полуденный («На вершине неба солнце... широкий ясный пруд, сияющий, как медное дно, перед солнцем...»), задав камертон всей картине звучанием в ее начале песни «Не белы снега» и одухотворяя каждый пейзаж присутствием в нем церковных куполов или колокольного звона.

Только создав эту поистине гимническую картину русской природы, начав и завершив ее столь же восторженным гимном — «похвалой дороге» («Какое странное, и манящее, и несущее, и чудесное в слове: дорога! и как чудна она сама, эта дорога...») и приобшив к ним Чичикова (который «чувствовал в это время не вовсе прозаические грезы»), Гоголь приступает к анализу и осмыслению образа своего героя — в макропространстве «русского мира», в контексте созданного им социального и природного «русского космоса». При этом изложение биографии Чичикова писатель начинает вынесением ему приговора («пора наконец припрячь и подлеца!»), а заканчивает его «оправданием» («Бесчисленны, как морские пески, человеческие страсти...»), переходя на высокий евангельский стиль повествования: «Блажен избравший себе из всех прекраснейшую страсть... Но есть страсти, которых избрание не от человека... Высшими начертаньями они ведутся... И, может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него, и в холодном его существовании заключено то, что потом повергнет в прах и на колени человека перед мудростью небес».

Таким же вдохновенным синтезирующим звучанием всего «русского космоса» завершает свою оперу и Щедрин. Вновь разворачивается могучее пространство макромира, «хватает за сердце» несущаяся из края в край песня «Не белы снега...», колокола отмеряют эпическое время народного бытия, многозвучье дороги «подает мир», звуки отдаленных рожков напоминают о необъятном просторе и вечном потоке жизни, идущей своим чередом, «трансцендентные мужики» размышляют о колесе российской «телеги жизни», а вторящий песне одинокий голос балалайки вносит в создаваемую эпическую картину ноту сокровенно звенящей

грусти... И во всю мочь, «зоя и рыдая», рвется из души и выходит на первый план извечная песня о судьбе — «Ты, полынь, полынечка трава, трава горькая»...

Но не она становится последним образом народной эпопеи «Мертвых душ» и всей оперы. Финалы поэмы Гоголя и оперы Щедрина различны.

Дорога, организующая все мифопоэтическое пространство народных сцен, в финале оперы становится у Щедрина символом духовного пути — пути к обретению истины, которая открывается в конце. В заключительном разделе Финала (от ц.378 до конца), контрапунктом к затихающим звучаниям обеих песен и хоровой пространственной вертикали, к завершению монолога Селифана и символического разговора двух мужиков о колесе, в оркестре появляется новый звукообраз. Разрывая однозвучно звенящий (восьмыми на «ре-диез» третьей октавы) колокольчик тройки, в превосходящем его самом верхнем регистре, в «небесном» тембре челесты, вибратона и флейты *piccolo*, в легчайшем стаккато тридцатьвторых на Р шесть раз возникает легчайший пассаж, словно луч света, пронзающий толщу звучащего земного пространства, «шум» эпического потока. Этот серебристый «светозвон» увенчивает колокольную вертикаль, развернутую композитором по всему диапазону оркестра, идущую из глубины низких «земных» колоколов и устремленную в запредельную высь, от «на земли» до «в вышних». Именно он — едва слышимый звон колоколов пространства спасения, Невидимого Града как сакрального центра и цели духовного пути, это светлое эсхатологическое пророчество — и становится заключительным образом-символом народной эпопеи и всей оперы Щедрина, завершая воссозданную в ней «русскую картину мира» и увенчивая ее историософскую концепцию. И раскрывая еще один символический смысл образа дороги.

Дорога как смыслообразующий центр, дающий бытийную меру всему эпическому пространству, выступает и образом возвращения в символике пути. Возвращения как обретения своих исторических и духовных корней, своей глубинной культурной самотождественности; возвращения к целостному и целостно постигаемому миру и к времени «собирания камней». Возвращения как символического

пути домой, к «истокам происхождения». И к всегда значимому в русской культуре религиозно-философскому диалогу об историческом и духовном пути народа, о судьбе народа в его истории, ибо эсхатологизм отечественной историософии укоренен не только в историческом опыте, но и в вере народа и имеет религиозные обоснования.

В 1970-е годы само возвращение на этот путь и обнаружение восприимчивости к «священной глубине явлений» становилось «событием разверзания истины»¹.

¹Хайдеггер М. Указ. соч. С. 111.

ЧАСТЬ II

3. МИФОПОЭТИКА Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА

3.1. Художественная картина мира как способ глобальной концептуализации

Когда в 1991 году этот раздел был опубликован впервые¹, он начинался ярким полемическим пассажем Б.В. Асафьева, направленным против недолжного отношения исполнителей и ученых к гению русской музыки: «Не правда, что Римский-Корсаков сухой, холодный, объективный описатель красот природы, уравновешенный стилист, суровый профессор, заботливо охраняющий границы своего позитивного мирозерцания! Его творчество глубже, глубиннее, и далеко еще не охвачено современниками. Воспринимать во всей полноте Римского-Корсакова еще не умеют, а потому для ради легкости восприятия приняли в его музыке приемы и свойства письма за сущность, за суть... И потому, что мы не вместили его творчества, нет и соталантливых его музыке исполнителей. Везде и всюду лишь приближения, порой очень и очень легкомысленные»². Эти слова Игоря Глебова [Б. В. Асафьева], написанные в 1916 году, не утратили к тому времени своей актуальности. Создатель самобытного оперного театра, Римский-Корсаков все еще был представлен на

¹Серебрякова Л.А. Образы бытия в художественной картине мира Н.А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века: Картина мира. Т. 2. М.: Наука, 1991.

²Игорь Глебов [Асафьев Б. В.] «Снегурочка» Римского-Корсакова в Большом театре // Музыка: Еженедельник. М., 1916. № 251. С. 204.

оперных сценах лишь несколькими своими сочинениями, и призыв к созданию русского — корсаковского — Байрейта звучал столь же современно, как и в первые годы после смерти композитора¹.

С тех пор ситуация изменилась. Оперы композитора ставятся по всему миру, дошла очередь и до первой постановки «Сервиллии», которая ждала ее более ста лет. Правда, еще не построен корсаковский Байрейт, но, возможно, и это пожелание почитателей Римского-Корсакова, имеющее уже столетнюю историю, будет когда-нибудь осуществлено. Что касается музыкальной науки, то в ней с рубежа 1990-х годов начался новый этап, и сегодня корсаковедение переживает период своего расцвета: появляются новые направления исследований, расширяется источниковая база, изучаются рукописи композитора, публикуются сборники материалов разных, в том числе крупных международных юбилейных конференций, которые показывают состояние не только отечественной, но и зарубежной музыкальной науки о Римском-Корсакове, в которой интерес к наследию композитора и переоценка отношения к нему также очевидны.

Достаточно полное представление об отечественном корсаковедении последних двух десятилетий дают собрания научных трудов по материалам юбилейных конференций, опубликованные за это время, начиная с прекрасного Альманаха к 150-летию композитора, составленного М.П. Рахмановой (Музыкальная академия. 1994. № 2)². Большое значение имеет издание документальных книг внуки ком-

¹ Попов Б. Байрейт—Китеж // Музыка: Еженедельник. М., 1911. № 28. С. 598—599; Рахманова М. Пророчество «неслыханных перемён» // Советская музыка. 1987. № 12. С. 42.

² Это сборники: Н.А. Римский-Корсаков. К 150-летию со дня рождения и 90-летию со дня смерти. М.: МГК, 2000; Петербургский музыкальный архив. Вып. 7: Римский-Корсаков. СПб.: Композитор, 2008; Н.А. Римский-Корсаков. Исследования и материалы. СПб.: СПбГК, 2009; Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. М.: Дека-ВС, 2009; Н.А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе. СПб.: СПб ГМТиМИ, 2010; Искусство музыки. Теория и история: Электронное периодическое научное издание ГИИ. 2015. № 13.

позитора Т.В. Римской-Корсаковой, публикация переписки Римского-Корсакова с разными корреспондентами, подготовленная Л.Г. Барсовой, исследование М.Г. Арановского «Рукопись в структуре творческого процесса» (М., 2009), большая часть которого посвящена анализу рукописей Римского-Корсакова, и ряд других работ¹. Помимо геополитического перелома в стране, активизация интереса к Римскому-Корсакову совпала с крупным юбилеем — 150-летием со дня его рождения (1994), который отразил уже назревшую и начавшуюся к тому времени переоценку творчества композитора, постижения его смысловой полноты после периода советских ограничений. Начало нового этапа изучения творчества Римского-Корсакова с этого времени уже неоднократно описано в научной литературе.

Поэтому теперь хочется начать этот раздел иначе. Когда-то в сходной ситуации, включая в новую книгу статьи прежних лет, С.С. Аверинцев размышлял об объективной сложности ситуации — о том, что содержательно он остался на тех же позициях, но вот тон статей, возможно, был бы изменен. «Надо полагать, — писал он, — это отчасти возраст... Важнее, однако, другое. Изменился не только мой биографический возраст, *изменился возраст времени*»². С этим нельзя не согласиться. Тогда, «на сдвиге времен», вещи «меняли свое значение». То, что с таким воодушевлением открывалось на рубеже 80—90-х (а данный раздел был принят к публикации в ГИИ в 1988 году), сейчас уже стало общепризнанным фактом, более того, — активно развивающимся направлением. Вместе с тем текст данного раздела не утратил своего значения и потому, избрав другое начало, более соответствующее иному «возрасту времени», мы дальше ограничимся лишь

¹О состоянии современного зарубежного корсаковедения свидетельствуют статьи Р. Тарускина, Г. Хальбе, С. Мьюира, Д. Редепенинг, Р. Хелмерса и других авторов в сб. «Н.А. Римский-Корсаков и его наследие в исторической перспективе», монографии Р. Тарускина: *Taruskin R. On Russian Music*. Berkeley, California; London University of California Press, 2010; *Taruskin R. Defining Russia Musically. Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton. N.J.: Princeton University Press, 2001; Braun L. *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert* (Mainz, 1999).

²*Аверинцев С.С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 11-12.*

некоторыми вставками и оставим его практически в первоначальном виде. Однако в контексте монографического целого предварим его разделом о формировании творческой индивидуальности композитора и специфики его художественного мышления.

* * *

«Что такое миросозерцание писателя? Это — его созерцание мира, его интуитивное проникновение во внутреннее существо мира. Это и есть то, что открывается творцу о мире, о жизни. У Достоевского было свое откровение, и я хочу постигнуть его, — так начинается свое философское исследование о великом русском писателе Н.А. Бердяев. — Миросозерцание Достоевского не было отвлеченной системой идей, такой системы нельзя искать у художника, да и вряд ли она вообще возможна. Миросозерцание Достоевского есть его гениальная интуиция человеческой и мировой судьбы. Это интуиция художественная, но не только художественная, это — также идейная, познавательная, философская интуиция, это — гнозис»¹.

Здесь со всем нельзя не согласиться. Крупный художник, а тем более гений, всегда оставляет потомкам свое откровение о мире, и его творчество, помимо значения в развитии своего искусства, есть самобытная смысловая вселенная в истории постижения вечных вопросов бытия человека, природы, мироздания и истории, в развитии самой постигающей мысли и в созидании духовной культуры. В полной мере это относится к творчеству, всей многогранной деятельности и всему совокупному вкладу Николая Андреевича Римского-Корсакова в русскую и мировую культуру. Приступая к изучению его творчества, постараемся хотя бы в некоторой степени приблизиться к «постижению его откровения», опираясь на вдохновляющий совет Вл. Соловьева: если хочешь, то и можешь, а если можешь, то и должен².

¹Бердяев Н.А. о русской философии / Сост., вступ. ст. и примеч. Б.В. Емельянова, А.И. Новикова. Ч. 1. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1991. С. 28.

²Соловьев В.С. Смысл любви: Избранные произведения. М.: Современник, 1991. С. 286.

О Римском-Корсакове написано много. Один из самых изученных русских композиторов, вызвавший к жизни многочисленные монографии, фундаментальные теоретические и исторические исследования и статьи, разносторонне трактующие его музыкальное наследие, он до настоящего времени остается еще недостаточно понятым как субъект творчества — как крупная мыслящая личность, как художник со своим характером психологического и интеллектуального восприятия действительности и типом мышления, откликающийся на глобальные проблемы времени, созидающий в своих произведениях новую духовную реальность и свою, неповторимую художественную картину мира.

Попытки такого осмысления творчества Римского-Корсакова были предприняты вскоре после его смерти, когда наследие его стало обозримо в полном объеме. На той волне философских исканий, которая характерна для русской мысли рубежа веков и начала XX века, к интерпретации корсаковского творчества обращаются философы — И.И. Лапшин, многие годы близко знавший и высоко чтивший композитора, и А.Ф. Лосев, начинающий свой научный путь статьей о «Снегурочке»¹. Почти одновременно с ними появляются «Симфонические этюды» Б.В. Асафьева, составившие этап в изучении специфики композиторского мышления Римского-Корсакова на примере его оперного творчества. Представляющие несомненную ценность глубоким пониманием природы художественной индивидуальности композитора, эти работы все же в разной мере несут на себе печать философского мышления своего времени и сегодня уже оказываются недостаточными. Литература же последующего времени, систематизированная в капитальном исследовании о Римском-Корсакове А.И. Кандинского (а затем и в

¹Лапшин И. И. Философские мотивы в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. Музыкальная лирика Н. А. Римского-Корсакова: Очерки // Лапшин И. И. Художественное творчество. М., 1922 (оба очерка издавались раньше, первый из них был впервые опубликован в 1910 г. в «Русской мысли»); Лосев А. Ф. О музыкальном ощущении любви и природы // Музыка: Еженедельник. М., 1916. № 251, 252.

монографии М.П. Рахмановой)¹, в основном посвящена изучению различных аспектов стиля композитора и его произведений разных жанров, нежели своеобразие его философско-художественного видения и осмысления мира. Поэтому необходимость новых исследований в данном направлении назрела остро, равно как и целостной переоценки творчества и стилевой эволюции композитора в контексте русской и европейской художественной культуры второй половины XIX—начала XX века. Ведь в той плеяде великих русских художников этого времени, которые осуществили блистательный расцвет отечественного искусства и внесли огромный вклад в мировую художественную культуру, Римскому-Корсакову принадлежит одно из первых мест.

Подобно Л. Толстому, он составил целую эпоху. С ним отошел в прошлое XIX век и начался XX, в нем осуществился перекресток столетий и художественных направлений, этапов духовной жизни русского общества и стилевых исканий искусства. Прожив сравнительно недолгую жизнь, он оставил обширное музыкальное наследие и проделал значительную творческую эволюцию, начав свой путь как член «Могучей кучки» с ее идеалами «шестидесятничества», а завершив его вдохновенным творческим взлетом в 1900-е годы, претворив новаторские поиски искусства уже другого века. Между его первой оперой — народной музыкальной драмой «Псковитянка» (1872) и до сих пор загадочной «небылицей в лицах» «Золотым петушком» (1907) — сверстницей «Балаганчика» А. Блока и В. Мейерхольда, пьес Л. Андреева, произведений А. М. Горького и «Русских сезонов» С.П. Дягилева — огромная историческая и стилевая дистанция, на всем протяжении которой он работал с одинаковой творческой активностью. Не желая остаться в положении «певца без голоса», Римский-Корсаков постоянно был в курсе всех европейских музыкальных и — шире — художественных событий, пристально следил за путями его развития и испытывал себя на возможность творчески ответить

¹ Кандинский А. И. История русской музыки. Т. 2, кн. 2. Вторая половина XIX века. Н. А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1979.; Рахманова М.П. Николай Андреевич Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995.

на новые художественные вызовы времени, одновременно оставаясь самим собой, не изменяя органической природе своей композиторской индивидуальности¹. Это и обеспечило ему по самому крупному счету положение главы русской композиторской школы до самой его смерти в 1908 году.

Но в феномене Римского-Корсакова поражает не только эта не ослабевающая с годами творческая энергия. Яркая и сильная художественная индивидуальность, композитор, создавший самобытный стиль и композиторскую школу, он вместе с тем, как Л. Н. Толстой и Ф. М. Достоевский, должен быть причислен и к крупнейшим мыслителям своего времени, поскольку в своем творчестве дал самостоятельное глубокое осмысление важнейших социальных, исторических, философских, духовно-нравственных проблем, волнующих русское общество последней трети XIX—начала XX века и имеющих более широкое значение, выходящее за рамки данного исторического периода. Все его музыкальные сочинения как целостный акт художественного творчества следует рассматривать не только как главу в истории отечественной и европейской музыки, но и более широко — как вклад в мировую духовную культуру художника-мыслителя, всегда стремившегося не к запечатлению важных, но отдельных сторон действительности, а к созданию ее целостной художественной картины. Более того, возьмем на себя смелость утверждать, что в музыке Римский-Корсаков оказывается в то время единственным, кто создает в своих произведениях всеобъемлющую космологическую картину мира, отражающую его представления о взаимоотношении человека, общества и природного окружения, о космосе души человека и проблемах истории, о быте и бытии. В кризисную переходную эпоху резкого обнажения всех социальных противоречий, как глубоко укорененных в русской истории, так и нарождающихся в новое время, композитор старается найти точку социальной и духовной опоры в устойчивом и

¹ «...В каждой новой вещи я ишу сделать что-нибудь, новое для меня, — писал композитор С. Н. Кругликову в 1902 г. — С одной стороны, меня толкает на это мысль, что таким образом долгие сохранится свежесть и интерес, с другой — побуждает к этому самолюбие, которому хочется, что, если не все, то многие стороны, приемы, настроения, стили и т. д. были доступны» // Римский-Корсаков Н. А. Полн. собр. соч. Литературные произведения и переписка. М., 1982. Т. 86. С. 117).

непреходящем и предлагает свой образ мира, устроенного по законам разумности, гармонии, порядка и красоты, кладет в основу творчества поиски не «правды», но истины.

При этом главной темой всех его раздумий и творчества, постоянным объектом постижения была Россия — цельная и самобытная, стихия и культура в ней, поэзия ее природы и красота древних устойчивых форм народной жизни, трагические страницы ее истории и глубины национального характера и души. Обращаясь к национальной старине — народным песням и обрядам, легендам и былинам, сказаниям и сказкам, он не только демонстрировал свойственный эпохе «эстетический интерес ко всему народно-художественному»¹, но и искал в ней глобального объяснения современности, выражения всеобщих законов природного и социально-нравственного порядка. Как художник, тяготеющий более не к социально-психологическому анализу, а к синтетически целостному мышлению о мире, он прозревал во временном вечное, в хаосе текущей жизни космос бытия, стремился постичь окружающую действительность в извечных антиномиях добра и зла, жизни и смерти, света и тьмы, духовного и бездуховного, поверяя ее масштабом бытия природы и соответствия законам мироздания. И потому он впервые не только воплощает тему народа как первостепенную в русском искусстве, но и создает целостный образ России. Такой поворот в решении темы народа в музыке — крупнейшее завоевание Римского-Корсакова, не уступающее по значению гениальному художественному открытию М.П. Мусоргского в создании трагического образа народа, созвучное направленности философских исканий Вл. Соловьева и других русских философов этого времени, творивших целостную философскую картину мира (в частности, находящую выражение в близкой композитору концепции всеединства).

Музыкальное наследие Римского-Корсакова объемно и многожанрово. Но центром его композиторских устремлений была опера. Именно этот жанр наиболее соответствовал его творческим намерениям, именно в нем максимально полно выразилась его художественная индивидуальность, именно опера нужна была ему для воплощения его картины

¹ Асафьев Б. В. Русская музыка от начала XIX столетия. Л., 1978. С. 36.

мира, которую он мыслил и творил не в обобщенных образах-идеях, а в конкретных, чувственно осязаемых образах. Пятнадцать опер композитора различны по жанрам и типам драматургии между собой и синтетичны в каждом конкретном случае: преломляют черты эпической драматургии и драмы, содержат развернутые фантастические, бытовые и лирические эпизоды, живописно-колористические картины природы и сцены народных обрядов. Такая жанровая и драматургическая многоосновность обусловлена сложной структурой содержания корсаковских опер, сочетанием в них разных пространственно-временных пластов и срезов действительности: социальной и надсоциальной, исторической и внеисторической, реальной и фантастической, психологической и условной.

И все же произведения композитора представляют целостный художественный мир — космос Римского-Корсакова со своей устойчивой поэтикой, определенной системой образов, средств их воплощения и их функциональными отношениями, со своими принципами построения. Центром этого единства, его внутренней формой выступает специфически корсаковская художественная картина мира как целого, которую он творит всякий раз, с каким бы сюжетным материалом ни работал (включая произведения в жанре драмы, в которых он сохраняет элементы своей мифотворческой поэтики, и даже в лирико-психологической драме, сосредоточенной на внутренней жизни и отношениях героев, примером чего служит «Царская невеста»).

В отличие от других композиторов—современников Римский-Корсаков в своих операх представляет человека не только в системе социальных, национально-исторических и психологических отношений, сколь бы глубоко они ни были разработаны, но и, как правило, в его взаимосвязи с природой и космосом, сопоставляя всю полноту действительности с человеком и человека со всем окружающим миром. Отношения эти многоуровневые. Поэтому художественная картина мира у Римского-Корсакова обычно выстраивается как многосложное целое, в котором человек выступает в своих отношениях с близким окружением, с обществом в целом, с исторической действительностью (если таковая присутствует) и в то же время предстает в системе бытия как элемент общественного и природного космоса.

Действие в операх композитора большей частью происходит в открытом пространстве природного мира, развивается параллельно в мире людей и в мире природы, развертываясь из глубины души героя в огромное пространство вселенной, объемля различные пласты внутреннего и внешнего, психологического и космического.

Но связи эти не декларативны, они тонко претворены в поэтичной художественной форме, впечатляющей гармонией совершенства, яркой образностью и выдающейся, несравненной живописной колористичностью. Римский-Корсаков творит такую картину мира, в которой «геометрия мироздания» неразрывно слита с его интимным отношением к природе и бытию, с его культом красоты, остро воспринимаемой в различных проявлениях природного и человеческого мира и понимаемой им, подобно И. Канту, Ф. Достоевскому, Вл. Соловьеву, не только в ее эстетическом, но и в нравственном значении — как выражение добра и истины, как действенной силы в духовном и социальном преобразовании человека и общества.

В результате в художественной картине мира Римского-Корсакова оказываются неразрывно связанными народно-национальное и общечеловеческое, социальное и бытийное, историческое и вечное, логическая конструктивность и чувственная многомерность образов, реализм социального и психологического анализа и мифологизм целостного миротворческого синтеза. В таком сочетании социального зренья, целостно-поэтического восприятия мира и его философского осмысления сказывалась взаимосвязь особенностей художественного таланта и самой эпохи становления личности композитора, когда Россия буквально «болела» проблемой народа, главенствующей и в социальной практике, и во всех сферах общественного сознания — философского, политического, художественного.

Безусловно, Римский-Корсаков во многом был сформирован своим временем, и в его образе мыслей и характере деятельности была, говоря словами В.В. Розанова о Вл. Соловьеве, «бездна» «шестидесятых годов»¹. Но без преувеличения можно сказать, что решающую роль в формировании

¹ *Розанов В. В.* Около церковных стен. СПб., 1906. Т. 1. С. 241.

творческой индивидуальности композитора, его миропредставлений и системности мышления, сыграла семья, воспитание будущего художника в детские годы в Тихвине и в юношескую пору в Морском корпусе в Петербурге, где его развитием продолжал руководить старший брат Воин Андреевич. Можно сказать даже больше: Римский-Корсаков будто специально воспитывался как будущий художник-мифомыслитель и мифотворец, в котором удивительно сочеталось «глобальное концептирование» (Е.М. Мелетинский) с редкостной наблюдательностью и зрительным воображением (вниманием к «наглядности», столь необходимой для мифа)¹, тончайшей чувственной восприимчивостью («громкой восприимчивостью к слабым эмоциям», как он впоследствии определял отличие художника от «простого смертного») и любовью к окружающему природному миру, что позволяло ему всякий раз творить *системную, логически продуманную глобальную картину мира* и одновременно воплощать все многоплановое содержание своих опер, не поступаясь ни психологической глубиной образов, ни напряженностью конфликта, ни претворением всего многопланового содержания в выразительной, совершенной по красоте и мастерству художественной форме. Поистине его мифотворчество — это всегда живая, «во плоти» творимая «личностная история» (А.Ф. Лосев). И мы сосредоточим свое внимание на *мифопоэтике Римского-Корсакова* — на ее формировании в ходе его творческого развития и на тех ее основополагающих устоях, которые в его художественной картине мира представляют образы бытия и которые до недавнего времени не становились предметом специального исследования. Это распространенные у него *сцены народных обрядов и картины природы*, которые обычно остаются на периферии музыковедческого внимания, в то время как они, на наш взгляд, имеют более глубокое, концепционное значение и выступают не только как излюбленные корсаковские образные сферы, но и как *фундаментальные опоры создаваемой композитором мифологической картины мира*.

¹Это качество как необходимо присущее мифу специально отмечал А.Ф. Лосев в «Диалектике мифа»: «И поэзия, и миф обладают “наглядной картинностью”» // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. М.: Политиздат, 1991. С. 64.

3.2. Формирование: семья и эпоха

Чтобы воплотить в грандиозном «Сказании о невидимом граде Китеже» миф Апокалипсиса с сияющим в последней картине неизреченным светом и преображенным инобытием в сокровенном Граде, надо было пройти долгий путь. Но не только достижения зрелости, совершенства мастерства и художественного синтеза по сути всей классической эпохи русской (и, конечно, европейской) музыки потребовала от композитора эта задача — думается, возможная во всем ее масштабе только для Римского-Корсакова. (Здесь параллелью является, пожалуй, лишь «Рай» у Данте, и его описание вдохновенно у Элиота: «Испытываешь только благоговение перед возможностями мастера, умеющего с такой силой и в любой момент *передать непостижимое с помощью визуальных образов*»¹). Необходимо было иметь в качестве предпосылок и определенную природу творческой индивидуальности, и особый тип художественного мышления, и целенаправленное развитие врожденных предпосылок с детства, формировавших у композитора необходимые качества художника-мифолога. Природа индивидуальности отличает Римского-Корсакова уже с первых шагов его творческого пути, хотя и начинал он «членом содружества» — участником Могучей кучки, с ее общими идеалами «шестидесятничества». Поэтому важно проследить ее становление с ранних лет — к счастью, для этого имеется множество документальных материалов.

В формировании редкостной цельности стиля Римского-Корсакова органично сочетались врожденные предпосылки, условия и направленность развития природных данных в семье и в дальнейшей истории становления личности композитора — в Морском корпусе и кругосветном плаваньи, при всей неожиданности этого утверждения.

Сведения о родителях, о характере воспитания, о природном окружении и о жизненном укладе семьи Римских-Корсаковых, важные для понимания последующего творчества, дают воспоминания сыновей Николая Андреевича (а

¹ Элиот Т.С. Избранное. Т. 1-2. — М.: РОССПЭН, 2004. С. 324-325, 300.

в настоящее время и прекрасная книга внучки композитора Татьяны Владимировны Римской-Корсаковой)¹. Из них явствует, что он унаследовал от отца и матери не только разные качества, равно значимые в его характере и деятельности (порядок и дисциплину — до педантичности, склонность к созерцанию и размышлению — от отца, «большую любознательность, пытливость ума, жадность ко всему, украшающему жизнь, стремление к жизненной полноте...»² — от матери), но и ту цельность и гармоничность мировосприятия, которые формировались их взаимными отношениями, исполненными любви и взаимопонимания. Будучи ближе к матери, будущий композитор, по свидетельству Андрея Николаевича, в детстве отличался «непосредственностью, нервностью, нежностью и трепетностью»³. Главным же «духовным содержанием Софьи Васильевны», получившей отличное по тому времени воспитание и образование, он называет религию и воспитание детей. Поэтому естественно предположить сильное влияние на сына ее духовного облика, окружения, пристрастий, что и подтверждается затем письмами Николая Андреевича из Морского корпуса, где он описывает их «общие интересы». А таковыми были: любовь к животным («...собаки, которых в тихвинском доме всегда проживало несколько штук»), к птицам («у нее постоянно, на моей еще памяти, жили целыми семьями канарейки и другие птицы, для которых отводилась особая комната в доме»), к саду и цветам («страстью и гордостью Софьи Васильевны были цветы...»⁴), а также неукоснительное соблюдение всех обрядовых праздников.

А в Тихвине были широко представлены ритуально-обрядовые формы народной жизни и культа. Особую роль в этом, как известно, играл знаменитый Тихвинский монастырь с чудотворной иконой Тихвинской Богоматери, к

¹ *Римская-Корсакова Т.В.* Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова (из семейной переписки). СПб.: Композитор, 1995. 280 с.

² *Римский-Корсаков А. Н.* Тихвинский затворник, его предки и семья: Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная летопись / Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Пг., 1922. Сб. 1. С. 29.

³ Там же. С. 37.

⁴ Там же. С. 29, 30.

которой народ стекался со всех концов России. Поэтому «следы архаической росписи стен, темные лики икон, блеск драгоценностей — даров любви, стекавшихся в монастырь столетиями, традиционное истовое монастырское пение, долгие службы, крестные ходы в воспоминание разных событий, колокольные звоны, множество поэтических и возбуждающих воображение легенд — смесь исторической реальности (борьба со шведами и пр.) и творческого вымысла (чудеса, творимые *явленной иконою*)»¹ — все это яркими празднично-красочными пятнами в соединении со слуховыми впечатлениями ложилось на «нервное, нежное и трепетное» восприятие ребенка. Свидетельство силы и глубины пережитых в детстве впечатлений композитор оставил в «Летописи»². Хорошее знание обрядов и их восприятие как радостных праздников раскрывается и в письмах из Морского корпуса: «Христос воскрес, милые мама и папа. О, как приятен и весел этот праздник. Не знаю, почему, но я люблю его более всех прочих, за исключением Троицына дня, Вознесения, Тихвинской Богородицы и Воздвиженья...»³.

Но особое значение среди всех впечатлений детства имела природа, вплотную обступавшая большой тихвинский дом, окруженный тенистым садом, красивой панорамой реки, монастыря, зеленых лугов и полей. Своеобразие архитектурного облика Тихвина не в малой степени определялось сочетанием крупных построек с луговыми и лесными далями, с природными просветами и уходящими вдаль перспективами, что создавало в городе обилие живописно-картинных видов, дававших богатые зрительные впечатления. Невозможно удержаться, чтобы не привести одно из вдохновенных описаний, относящихся ко времени детства Римского-Корсакова, вызванное созерцанием живописных тихвинских пейзажей и архитектурных ансамблей, составляющих гармоничное целое удивительной красоты: «В

¹ *Римский-Корсаков А. Н.* Тихвинский затворник, его предки и семья: Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная летопись / Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Пг., 1922. Сб. 1. С. 32.

² *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-ое изд. М., 1982. С. 215. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны с сокращением: Римский-Корсаков Н. Летопись. С.

³ *Римский-Корсаков А. Н.* Тихвинский затворник... С. 51.

волнистом разливе радужного полутумана, легкою дымкой затаившего обширную спокойную картину лесов, полян, темных масс жилищ, скученных в отдалении, светлых полог созревших нив, — на горизонте, прежде всего, зажглись, как рубинные точки, главы городской церкви Флора и Лавра, потом правее показались главы городского собора; через несколько саженей пути, еще правее, поднялись с горизонта на золотое небо стройные массы монастырских спицев, куполов, красиво выгнутых глав; — далее, зазвездились верхи Девичьего Введенского Монастыря, и протянулся за ним синееющий полог отдаленностей... Все это, пересыпанное пятнами зелени — то голубой, то темной, то блестящей; полосами улиц, как ленты с каймами пролегших там и сям, составляло картину неподражаемую, неуловимую на полотно...»¹.

Можно дополнить эту картину описанием дома, в котором родился и провел детство будущий композитор, и непосредственно окружавшей его природы — из воспоминаний Татьяны Владимировны: «Дом Римских-Корсаковых ... стоит на высоком берегу реки Тихвины. Напротив дома, через реку, — Большой Успенский мужской монастырь, перед которым в то время расстился у реки огромный луг. Позади монастыря — большой массив сада. Близ дома, выше по течению Тихвины... имеется шлюз, через который с шумом прорывается вода. Рядом — покрытая лесом крутая гора. На том же берегу, где дом Римских-Корсаковых, неподалеку стоит небольшая Полковая церковь — каменное здание, построенное в XIX веке. Самый же дом, где рос Ника, — деревянный, одноэтажный, с мезонином и анфиладой просторных комнат с окнами на реку и монастырь... При доме был уютный сад, а за ним начинались поля и лес, в те времена дремучий, с поэтичным Царицыным озером, о котором ходила легенда, что на его берегу спасалась от шведов Анна Колтовская, одна из жен Ивана Грозного (следующая после Марфы Собакиной, о ней впоследствии будет идти речь в «Царской невесте». — Л.С.), заточенная им в Тихвинский женский монастырь»².

При той редкостной непосредственно-чувственной восприимчивости и впечатлительности, которые отличали

¹Странник. Тихвинские монастыри. СПб., 1854. С. 116.

²Римская-Корсакова Т.В. Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова. С. 28-29.

Римского-Корсакова, нетрудно предположить, какое воздействие оказывала на него богатейшая по красоте и поэтичности природа и архитектура родного города и его знаменитых монастырей, вся зрелищная, праздничная сторона народных обрядов и религиозного культа, многокрасочно представленная в близком окружении и составлявшая неотъемлемую часть жизненного уклада семьи, а также сама обрядовость как форма коллективного действия, объединяющего порой огромные массы людей и опосредующего индивидуальное выражение эмоций. Думается, что в подобном окружении, рассчитанном на чувственную полноту восприятия и в первую очередь на зрительное постижение, формировалась и привычка к созерцанию, столь много определяющая в стиле композитора, и взаимосвязь зрительных и слуховых впечатлений как органичная черта его художественного мышления.

Среди пристрастий Римского-Корсакова, определившихся уже в детские годы в Тихвине, Владимир Николаевич специально выделяет увлечение астрономией и любовь к природе («В Тихвине Ника хорошо изучил карту звездного неба и давал... Софье Васильевне «уроки астрономии», а в письмах из корпуса постоянно осведомлялся, помнит ли она названия главнейших звезд, поправлял ее ошибки и даже находил, что созвездие Малого Пса на карте Зеленого помещено неверно»)¹. К своим увлечениям Римский-Корсаков уже с детства относился серьезно, изучая предмет своего интереса во всех возможных подробностях. Приведенные далее в воспоминаниях Владимира Николаевича письма Ники из Морского корпуса показывают, насколько глубоким был у него интерес к звездному небу (это одна из постоянных тем переписки с родными) и насколько подробными и детализированными были представления о нем у будущего композитора. Позднее, будучи в дальнем плавании, Римский-Корсаков напишет М.А. Балакиреву об этом давнем объекте своих наблюдений, но уже в другом эмоциональном ключе и с другим характером осмысления. Он напишет о звездном небе, которое можно одинаково наблюдать из разных уголков земли и тем самым мысленно пре-

¹ *Римский-Корсаков В.Н.* Из воспоминаний и материалов семейного архива // Музыкальное наследство: Римский-Корсаков. М., 1954. Т. 2. С. 130.

одолевать ее расстояния, приближаясь к родине, к друзьям. Но уже и в письмах домой из Морского корпуса он писал: «... чаще наблюдай звезды, мама, и этим вспоминай меня»¹.

Читая письма юного Римского-Корсакова, буквально поражаешься не только его наблюдательности и обстоятельности описаний различных явлений природы, но и какой-то особой детализированности наблюдений, их предметности — тому качеству, которое отличало его уже в детстве и которое так сильно выразилось в его последующем творчестве. Вспомним, что Б.В. Асафьев охарактеризовал особенность композиторского мышления Римского-Корсакова как «раздробление некоего художественного конструктивного единства на отдельные выпуклые явления и моменты» и «созерцание отдельностей»². Здесь и подробности звездного неба и расположения планет, и длинные ряды перечислений пород деревьев в тихвинском лесу, овощей и цветов в домашнем огороде и саду, насекомых, птиц и множества других, казалось бы, незаметных явлений природы. Приведем лишь один пример, каких множество в письмах юного кадета Морского корпуса к родителям: «Напишите, пожалуйста, высока ли у вас трава, распускается ли черемуха, береза, осина, рябина, дуб, бузина, клен, липа, акация, смородина и проч. Теперь, должно быть, самое приятнейшее время в Тихвине. В Большом саду трава усеяна желтыми цветочками цикория и куриной слепоты, душистой кашкой или клевером, калина цветет, а по улицам летают желтые, а по садам пестрые и малиновые бабочки, и, я думаю, по вечерам всегда можно слышать пение ласточек, малиновок, жаворонков и проч. Надеюсь, что скоро все это услышу и увижу, приехав в Тихвин»³. Татьяна Владимировна пишет: «Софья Васильевна, сама равнодушная к природе, призывала сыну с младенческих его лет любовь к красоте природных явлений. Он заслушивался пением птиц и, лазая по деревьям, подражал их звукам. Знал названия всех растений, наблюдал за бабочками, стрекозами, жуками»⁴.

¹ *Римская-Корсакова Т.В.* Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова. С. 30.

² *Асафьев Б.В.* Избр. труды. В 5 т. М.: АН СССР, 1954. Т. 3. С. 186, 187.

³ *Римская-Корсакова Т.В.* Детство и юность Н.А. Римского-Корсакова. С. 59.

⁴ Там же. С. 29.

Такая особенность видения и слышания природного мира, воспитанная в детстве матерью, сохранится у Римского-Корсакова на всю жизнь. «Сколько раз он обращал мое внимание на красоту самых простых, никем не воспетых желтеньких одуванчиков, мотыльков на зеленом лугу или пестрых мелапирумов на лесной опушке», — вспоминала много лет спустя дочь композитора Софья Николаевна¹. В письмах к жене также постоянно содержатся «природные отчеты»: о слушании пения скворцов и других птиц и нотной записи птичьей фиоритуры, об аромате акаций, жасмина, олив, цветов, о подробностях столь любимых им ночных пейзажей².

Среди формируемых в ранние годы черт и навыков большое значение имело целенаправленное воспитание в Николае Андреевиче его старшим братом в детстве и во время обучения в Морском корпусе умения *наблюдать и переводить зрительные впечатления в графические образы*. Воин Андреевич придавал этому особое значение, как того и требовала морская служба, и в письмах родителям неоднократно свидетельствовал о своем неусыпном надзоре за развитием данной привычки как важного навыка и черты характера Ники: «...он обязан чертить планы всему виденному и представлять запись всего, что удержалось у него в памяти»³. Выработанное умение впоследствии скажется в графике партитур Римского-Корсакова, в которых сама «фактура как конфигурация»⁴ наглядно отражает организацию пространства и зримые очертания образов в пластах, рисунках, ритмах, сочетаниях линий и других факторах.

Поразительно, что и первые отклики будущего композитора на посещение оперного театра представляют собой восторженные описания декораций, живописно-зрелищной стороны. И здесь юный Римский-Корсаков демонстрирует уже не просто сильно развитое зрительное восприя-

¹ Римский-Корсаков В.Н. Из воспоминаний и материалов семейного архива. С. 161.

² Римский-Корсаков Н.А. Избранные письма к Н.Н. Римской-Корсаковой // Музыкальное наследство: Римский-Корсаков. М., 1954. Т. 2. С. 35, 39, 42.

³ Римский-Корсаков А.Н. Тихвинский затворник... С. 52.

⁴ Определение фактуры в музыке, подчеркивающее в ней предметно-пространственную природу // Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С.73.

тие, но поистине живописное видение, описывая тонкости цветового решения воплощаемого в декорациях перехода угасающего дня в ночь: «Декорации были превосходные. Во втором действии представлен Лиссабон... дело было к вечеру, когда вечерняя заря только начинает погасать, небо было совершенно красно (пурпурово) и все бледнело малопомалу, и, наконец, наступила ночь, сделалось темно, и из-за башни Лиссабона взошла луна, свет которой отражался в волнующейся поверхности моря...»¹. Так театр с самого начала захватил Римского-Корсакова, поразив его воображение не только музыкой, но и яркой зрелищностью и театральностью, то есть своей синтетической природой, и в первую очередь синтезом зрительных и слуховых впечатлений.

Во время обучения в Морском корпусе юный Ника постоянно посещал оперные театры Петербурга, ходил в концерты, обучался игре на рояле и сочинению и все более увлеченно и страстно погружался в мир музыки. Но именно опера увлекала его более всего. Отзыв о балете свидетельствует, что душа его не откликается на этот вид искусства, зато опера овладевает всеми его помыслами. Множество свидетельств такого рода приведено в книге Татьяны Владимировны. Особая важность их состоит также в том, что подробные отчеты юного кадета о посещениях петербургских оперных театров во время обучения в Морском корпусе и их точная хронология позволяют внимательно проследить, как формировался «оперный слух» будущего композитора, что и в какой последовательности входило в его творческое сознание (из репертуара итальянского и русского театров), как совершался его индивидуальный отбор (слуховой, эмоционально-психологический, художественно-ценностный), в котором уже, наряду с «водительством» музыкальных наставников, проявлялось его яркое природное, индивидуальное начало. Ибо все более захватывающая его власть оперы,

¹ *Римский-Корсаков В.Н.* Из воспоминаний и материалов семейного архива. С. 137. Татьяна Владимировна также свидетельствует об отклике Ники на первое посещение им оперного театра (Русской оперы в театре-цирке в Петербурге, позднее перестроенном в Мариинский театр): «Первый в его жизни оперный спектакль произвел на Николая впечатление больше всего постановочной частью, нежели музыкой. Он подробно описывал родителям все, что происходило на сцене в каждом действии оперы, его поражали декорации, костюмы» (Цит. изд. С. 62).

потребность в постоянном общении с ней и сильнейшая эмоциональная отзывчивость, с которой душа его раскрывалась навстречу услышанной раньше «Лючии де Ламмермур», а затем, все более, операм Глинки и Моцарта (особенно «Руслану и Людмиле» и «Дон Жуану»), уже тогда являлась неоспоримым свидетельством того, что ему раскрывалось «таинство мощных энергетических воздействий» их музыки, к которой он был «незаурядно восприимчив и отзывчив и власти которой как посвященный благодарно подчинялся»¹.

За всеми приведенными свидетельствами обнаруживается редкая природная и развитая уже в детстве впечатлительность, а также, как ни парадоксально это для характеристики композитора, восприятие, предметно-колористическая наблюдательность, зрительная память и воображение живописца. Звезды на небе, травы, насекомых, восходы и закаты, цветы и деревья он запоминает и описывает в мириадах оттенков цвета, запахов, форм, обнаруживая чрезвычайно интенсивное и многокрасочное непосредственно-чувственное эмпирическое восприятие. Сами по себе данные качества, возможно, и не принесли бы столь блестящих результатов, если бы не генетически унаследованное от отца и воспитанное в семье, в Морском корпусе и на военно-морской службе не просто ответственное отношение к дисциплине и долгу, впоследствии способствовавшее максимально полной самореализации таланта в творчестве, но и такое качество высокоразвитого интеллекта, как стремление все богатство и разнообразие непосредственных наблюдений привести в систему, понять обусловленность и отношения между собой различных явлений, осмыслить эмпирический опыт в масштабе крупных явлений социума, природы и космоса, найти общие закономерности их организации и их взаимосвязь. Так закладываются предпосылки важнейших черт стиля композитора, нашедшие затем выражение в богатой предметно-образной «населенности» его произведений и одновременно в масштабном концептуальном осмыслении всего этого многокрасочного мира, иными словами, — формируются основы его будущей глобальной мифопоэтической картины мира.

¹А.И. Климовицкий об эмоциональном отклике Чайковского на музыку Моцарта // *Климовицкий А.И. П.И. Чайковский*. СПб.: Петрополис, 2015. С. 152.

Уже начав серьезные занятия композицией (встреча с М.А. Балакиревым произошла в конце 1861 года), Римский-Корсаков в возрасте восемнадцати лет почти на три года отправляется в кругосветное плавание морским офицером. И там, почти полностью лишенный музыкальных общений (о редких посещениях оперных театров во время стоянок в больших городах он отзывается весьма неблагоприятно), еще более расширяет и обновляет запас своих зрительно-природных, эмоциональных и интеллектуальных впечатлений. На сей раз в его духовный мир сильно и навсегда входит море, ставшее его страстью и одним из постоянных образов во всем последующем композиторском творчестве.

Нетрудно представить, что море воздействовало на художественную натуру Римского-Корсакова разносторонне. Его шум, его безбрежность, его краски, постоянство и изменчивость его картины и звучаний, многоликость состояний. Море спокойное, окружающее человека и соизмеримое с ним, и оно же — грозная и величественная стихия, неподвластная человеку. В его восприятии сливаются зрительные и слуховые впечатления, делая его синтетическим в самой основе, а длительный опыт наблюдения меняющейся картины моря в неразрывном единстве с его разноголосыми звучаниями способствует устойчивости подобных визуально-звуковых соотношений.

Море — это неотступно окружающий пейзаж, постоянство очертаний которого сопровождается бесконечной сменой колорита, игрой света и тени, переливами оттенков серого, синего, лазурного, голубого, бирюзового, изумрудного, зеленого цветов, а также красками солнечных зорь и лунного сияния. Колористические впечатления от вод океана были богатейшие, если и спустя много лет Римский-Корсаков красочно воссоздавал их в своей «Летописи»: «Чудные дни и чудные ночи! Дивный, темно-лазоревого цвета днем океана сменялся фантастическим фосфорическим свечением ночью ... Днем зелено-синяя, ночью светящаяся вода залива, а берега и горы в роскошной зелени ... Вся поверхность океана, от судна до горизонта, была залита фосфорическим светом, бросавшим свой отблеск на паруса. Не видав, невозможно представить себе картину такой красоты»¹.

¹ *Римский-Корсаков Н.А. Летопись. С. 47, 48, 49.*

Особое впечатление на море производит ночное небо, куда с заходом солнца словно бы перемещается жизнь, где вспыхивают и угасают звезды, движутся планеты и кометы, где в бездонной глубине угадывается исполненная тайны жизнь космоса, и несравненной музыкой для глаз звенят узоры серебра на сапфировом фоне неба и лунная дорожка на воде. При том интересе к звездному небу, который определился у Римского-Корсакова еще в детские годы в Тихвине, легко представить себе его как объект постоянных наблюдений и сильнейших впечатлений в плавании. «Я любил ночные вахты, — вспоминает Римский-Корсаков в «Летописи», — во время которых можно дышать чудным воздухом и любоваться небом и морем». И после подробного описания звездной карты — восторженный отзыв о небе над океаном: «Чудесен тропический океан со своей лазурью и фосфорическим светом, чудесны тропическое солнце и облака, но ночное тропическое небо на океане чудеснее всего на свете»¹. В дальнейшем и в его творчестве становятся излюбленными и наполняются особым смыслом ночные пейзажи с поэтичнейшей «музыкой звезд и лунного сияния».

И все же главным представляется то, что море вырабатывает *иное восприятие пространства*, высвобождает его как объект постижения. Лишенное предметного разнообразия наземного природного мира, оно приковывает внимание своей безмерностью вдаль, вширь, в высоту и глубину. В линии горизонта море смыкается с небом, составляя единое пространство вселенной, космоса. Или контрастно сопоставляется с ним, разделяясь на две стихии (вода и воздух), два звуковых пласта, два красочно-колористических полотна. В его глубинном, как бы замедленном движении заключен и *иной ход времени*, рождающий ощущение бесконечности, неизбыточности, словно бы приближения к времени вечности с его особым ходом и ритмом.

Все это располагает к философствованию, укрепляет привычку к созерцанию-размышлению, складывает определенные представления о мире и человеке в нем, о человеке как части вселенной, плоть от плоти окружающего его совершенного, гармоничного даже в грозных своих прояв-

¹ Римский-Корсаков Н.А. Летопись. С. 47.

лениях природного мира. Задается и соответствующий масштаб мышления, и направленность внимания — не только внутрь человека, но и вне, на его природное окружение, устроенное по законам разумности и целесообразности. Накапливаются наблюдения и формируется определенная картина мира — картина, в которой человек с его смятенной душой, глубинными страстями и стремлениями не центр вселенной, а ее часть, не имеющая другой возможности существования, как только в единстве с ней, и где оба эти взаимодействующих мира зависят друг от друга и составляют неразрывное целое. Возможно, что именно здесь, в полученных в плавании впечатлениях, — истоки того, что Б.В. Асафьев называл космогонией Римского-Корсакова¹, находящей разные формы художественного воплощения в его оперных и симфонических концепциях. Думается, что и море и небо, как их постоянные составляющие, были выбраны не только по причине их волнующей красоты, но и осмыслены как наиболее подходящие образы для воплощения подобной художественной картины мира, как явления, связывающие мир людей с бесконечностью космоса². Напомним, что представления о человеке как венце Творения, но части мироздания (всеединого мира) давала и религия, в детстве вошедшая в жизненный опыт формирующейся индивидуальности будущего композитора.

¹Асафьев Б.В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 101.

²Если мы обратимся к той таблице цветного звукозерцания Римского-Корсакова, которую приводит В.В. Ястребцев, то заметим, что в его гамме и эмоционально-ассоциативном восприятии композитором различных тональностей и аккордов преобладают цветовые ассоциации с отмеченными природными явлениями, оказывавшими на него наиболее сильное воздействие. Это, во-первых, несколько смешанных серо-сине-зеленых тональностей — цветов и оттенков моря (Фадиез мажор и минор, Ля-бемоль мажор и минор, ми-минор). Затем — бездонного, чистого звездного неба (Ми мажор) и неба грозового, грозного (Си мажор). В-третьих, это цвета солнечных рассветов (Ля мажор и минор), яркого солнечного света (До мажор), цвет весеннего леса, распускающейся молодой зелени березок (Фа мажор и минор), цветовая палитра осеннего леса и солнечного заката на воде («коричнево-золотистый» Соль мажор), а также тон городов и крепостей, старинных массивных монастырских построек (Ми-бемоль мажор). См.: Ястребцев В. О цветном звукозерцании Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 39-40. С. 843-845.

Так к моменту начала профессиональной композиторской деятельности, по возвращении из плавания, природа как космос мироздания навсегда входит в сознание и во внутреннее «пространство души» Римского-Корсакова, занимая там ни с чем не сравнимое место. Созерцание природы и в дальнейшем остается для него насущной и глубинной потребностью, дает наиболее сильные впечатления и эмоциональные переживания. Ничто и в «Летописи» не вызывает таких эмоциональных откровений у обычно сдержанного Римского-Корсакова, как описания вдохновенного прилива сил и внутреннего преображения, вызванного общением с природой, особенно во время летних месяцев в деревне, насыщенных наиболее интенсивной творческой работой (например, во время сочинения «Снегурочки»¹). Кроме того, переживание «большого», безграничного пространства и времени, соприкосновение с вечностью в «повседневности» плавания, пребывание в «ином хронотопе» мироздания — все это, обретенное опытным путем и навсегда вошедшее в жизненный опыт, формировало особое мировосприятие, слагало образ вечно пребывающего мира, покоящегося на незыблемых основаниях. Способом создания такой картины мира в дальнейшем станет мифопоэтика, к которой была с первых композиторских шагов предрасположена художественная индивидуальность Римского-Корсакова, но которую он и сознательно вырабатывал впоследствии, вступив в новый период своей жизни: с 1872 года он начинает педагогическую деятельность в Петербургской консерватории и заново проходит путь «обретения себя» как мастера и художника.

3.3. Образ бытия народа: трактовка обрядов

Известно, что типичными для корсаковских опер являются широко представленные в них народно-обрядовые сцены, в которых используются, как правило, подлинные фольклорные песни, инструментальные наигрыши, хороводы и игры. Известно также, что композитор специально интересовался народными обрядами, изучал их по научным трудам, собирал обрядовые и игровые песни для своего сборника русских на-

¹Летопись. С. 173.

родных песен, проникновенно и восторженно воспринимал их красоту. Во многих операх развернутые обрядово-игровые эпизоды вплетены в действие, активно взаимодействуют с ним и тем самым получают новаторскую трактовку, переставая быть только фоном или отстраняющими эпизодами. Сказанное заставляет с большим вниманием отнестись к этому пристрастию композитора и понять, какую роль играли обряды и обрядовый фольклор в его жизни и творчестве.

Биографические материалы, равно как и само творчество, свидетельствуют о том, что чисто эстетическим интересом внимание композитора к старинным народным и религиозным обрядам не ограничивалось. Римский-Корсаков знал обряды «изнутри», тонко чувствовал их существо. Они вошли в его жизнь с раннего детства и надолго сохранили свою притягательную, впоследствии уже в творческом отношении, силу. Большую роль в этом сыграл жизненный опыт, полученный им в семье. По воспоминаниям самого композитора и его сына Андрея Николаевича, родители Римского-Корсакова, будучи людьми глубоко религиозными (религию и воспитание детей А. Н. называет «духовным содержанием Софьи Васильевны»¹, о религиозности отца Н. А. оставил воспоминания в «Летописи»², неукоснительно соблюдали все религиозно-обрядовые праздники, чему способствовал также и весь уклад маленького провинциального Тихвина, являвшегося одновременно одним из религиозных центров России. Лишенный театров, концертных учреждений и даже салонов просвещенных любителей искусства, он имел своим духовным центром знаменитый Большой Тихвинский монастырь, как бы возглавлявший многочисленные городские и

¹ *Римский-Корсаков А. Н.* Тихвинский затворник, его предки и семья: Детские и юношеские годы Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальная летопись / Статьи и материалы под ред. А. Н. Римского-Корсакова. Пг., 1922. Сб. 1. С. 29.

² «Отказавшись от масонства, к которому принадлежал в александровские времена, он оставался чрезвычайно религиозным, — писал Н. А. Римский-Корсаков об отце, — читал ежедневно евангелие и различные книги духовного и нравственного содержания, из которых постоянно делал многочисленные выписки. Религиозность его была в высшей степени чистая, без малейшего оттенка ханжества. В церковь (в большой монастырь) он ходил только по праздникам; но по вечерам и утру дома продолжительно молился. Человек он был чрезвычайно кроткий и правдивый» // *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. 9-е изд. М., 1982. С. 25.

окрестные церкви, славившийся богатым художественным убранством и торжественностью праздничных служб¹. Не будет преувеличением сказать, что монастырь был и художественным центром, обладая богатым собранием икон и фресковой росписью стен, драгоценными украшениями и другими дарами, накопленными в течение столетий, прекрасными колоколами и звонарями, отличным хором. Не случайно, описывая музыкальные впечатления детства, Римский-Корсаков выделяет среди них духовную хоровую музыку, звучавшую в мужском монастыре, и звон монастырских колоколов. «Церковное пение при красивой обстановке архимандритского богослужения делало на меня большее впечатление, чем светская музыка» — таково его важное признание в «Летописи»². Оно знаменательно в двух отношениях: указанием на более сильное воздействие на него музыки как части обряда, действия и на эмоционально-эстетическое восприятие церковного богослужения (а не религиозно-мистическое, как могло бы быть). И то, и другое характеризует существенные качества психологической и творческой индивидуальности композитора: его восторженную устремленность к красоте, развитую, думается, не без влияния красочных культовых торжеств, и синтетическую целостность чувственно многомерного мировосприятия. Представим себе также впечатлительного мальчика, отличающегося «непосредственностью, нервностью, нежностью и трепетностью»³, рано посвященного в мир обрядности, часто участвующего в массовых праздничных действиях при большом скоплении народа, «да при этом не в домовой церкви, а в соборе, набитом народом всякого звания, при соборном служении нескольких священников»⁴, как описывает сам композитор, и мы поймем, какое глубокое и разностороннее действие оказывала на него вся синтетическая зрелищно-слуховая сторона обрядов⁵.

¹Подробнее см. об этом: Странник. Тихвинские монастыри. СПб., 1854.

²Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 14.

³Римский-Корсаков А. Н. Указ. соч. С. 37.

⁴Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 215.

⁵О синтетической природе религиозно-обрядовых действий подробно см.: Флоренский П. А. Храмовое действо как синтез искусств // Маковец. 1922. № 1.

Но очень существенное видится еще и в другом — в значении для формирующейся личности обрядов как формы коллективного действия, объединяющего большие массы людей и оказывающего определенное влияние на индивидуальность. Здесь, кроме синтетического эмоционально-эстетического воздействия, надо отметить важнейшую социализирующую роль обрядов, состоящую во внесении нравственного и психологического порядка в общественную жизнь коллектива и в приобщении к нему индивида, в гармонизации личности с коллективом в процессе обряда. Иначе говоря — «трансформацию психофизиологического „хаоса“ в социальный „космос“, социальное обуздание и регулирование личных эмоций... посредством обрядов»¹. Однако социальное значение обрядов шире. В них объективирован многообразный социальный опыт коллектива. Поэтому обряд как элемент культуры, как форма передачи актуального культурного содержания выступает универсальным средством приобщения индивида к обществу, причем большей частью не к переходящему, не к быту (хотя является элементом быта), а к бытию коллектива, к устойчивому и по сути всечеловечески ценностному, то есть не к социальному как исторически изменяющемуся, а к социуму как необходимым постоянным опорам жизни человеческого сообщества в его различных социальных формах (введем такое терминологическое разграничение). Подчеркнем также, что и религиозные, и народно-календарные обряды связаны с целостным миропониманием. Как религия давала системные представления о мире, его сотворении и устройстве, его социальных основах и духовных ценностях, так и языческая мифология, лежащая в основе календарных обрядов, делала их принадлежностью целостного, циклически организованного уклада жизни — бытия народа, неизменно устойчивого в силу нерасторжимой связи с бытием природы, соотносимого с космическими явлениями и процессами.

Думается, что, имея в детстве частые соприкосновения с миром обрядов и обрядности, наблюдая его и участвуя в нем, Римский-Корсаков интуитивно впитывал его многоаспектное воздействие, и это нашло впоследствии свое творческое выражение в трактовке обрядов в его произведениях. Не

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 226.

исключено также, что участие в обрядах, будучи неотъемлемым элементом образа жизни семьи, формировало и развивало определенные черты его будущей композиторской индивидуальности. Во всяком случае, антинатуралистичность корсаковского художественного мышления, неприятие им эмоционального натурализма («сырых эмоций»), — одна из основополагающих среди них — возможно, несет на себе отпечаток «воспитания обрядом», которое он прошел в детские годы в Тихвине.

Что же касается религиозного содержания церковных обрядов и его восприятия композитором, то оно достаточно ясно определено и в его литературных трудах, и в музыкальном творчестве. Хорошо зная религиозное учение (как то было свойственно образованному человеку того времени), он, однако, не был его приверженцем, и религия как таковая — как вероисповедание, мировоззрение — не сделалась основополагающей для его взглядов. Он всегда отделял в ней обрядовость от учения, искренне восхищаясь первой (как художник и как личность со своим типом восприятия действительности и определенной психологической направленностью) и спокойно относясь ко второму. «Выросши в глубоко религиозной семье, я тем не менее почему-то с детства был довольно равнодушен к молитве», — писал Римский-Корсаков в «Летописи»¹. Знаменательное признание делает он и о годах обучения в Морском корпусе: «Будучи в училище, я посещал по воскресеньям церковь и скучал в ней. Тихвинское же архимандритское служение и церковное пение мне всегда нравилось своей красотой и торжественностью... Я довольно охотно пристал к мнению, что „Бога нет, и все это лишь выдумки“. Таковая мысль, однако, беспокоила меня мало, и, в сущности, я не думал об этих важных материях; но и без того слабая моя религиозность совершенно исчезла, и никакого душевного глада я не чувствовал»².

Более того, в дальнейшем, обстоятельно изучив языческую мифологию, он находил сходство между церковно-религиозными и народно-языческими обрядами, направляя свое внимание, со свойственным для его мышления проникновением в суть явления, на постижение общего

¹ *Римский-Корсаков Н.* Летопись... С. 38.

² Там же.

их существа. Один из интереснейших примеров этого дает описание «Воскресной увертюры» в «Летописи»: «Таким образом, в увертюре соединились воспоминания о древнем пророчестве, о евангельском повествовании и общая картина пасхальной службы с ее «языческим веселием», — пишет композитор. — Скакание и плясание библейского царя Давида перед ковчегом разве не выражает собой настроения одинакового порядка с настроением идоложертвенной пляски? Разве русский православный трезвон не есть плясовая церковная инструментальная музыка? Разве трясущиеся бороды попов и дьячков в белых ризах и стихарях, поющих в темпе *allegro vivo* „пасха красная” и т. д., не переносят воображение в языческие времена? А все эти пасхи и куличи, зажженные свечи... Как все это далеко от философского и социалистического учения Христа! Вот эту-то легендарную и языческую сторону праздника, этот переход от мрачного и таинственного вечера страстной субботы к какому-то необузданному языческо-религиозному веселью утра светлого воскресения мне хотелось воспроизвести в моей увертюре»¹.

Детские впечатления Римского-Корсакова включают и народные календарные обряды — в частности, проводы масленицы, которые также запомнились им надолго и были претворены впоследствии в оперном творчестве. Однако они не занимали такого места в его жизни в те годы. Между тем в дальнейшем в творчество войдут и окажут на него сильное влияние именно народные обряды, преимущественно связанные с древним языческим пантеизмом и солнечным культом, в которых ему не приходилось самому принимать участие и которые он изучал по литературным и музыкальным источникам. Но интуитивное знание существа и характера обряда жило в нем с детства.

Объясняя через многие годы свою любовь к этим двум видам обрядов, композитор говорил В.В. Ястребцеву, что она унаследована им от его бабушек, одна из которых была дочерью священника, а вторая — «простою крестьянкою». «Без этих «обновлений», — сказал Римский-Корсаков, — мы, наверное бы, выродились, а теперь, по крайней мере, есть законное оправдание моей страсти ко всему религиозно-обрядовому... наконец, к хороводам, троицким и русальным

¹ Там же. С. 214–215.

песням. Итак, вот от кого, — сказал Римский-Корсаков, — я унаследовал свои идеи (атавизм) и свою беззаветную любовь ко всему истинно бытовому, народному; вот, быть может, в ком кроется тайна и причина появления на свет моей “Воскресной увертюры” и моих купальских хороводов»¹.

Как бы то ни было, но и генетическая память, о которой говорил композитор, и яркие и сильные впечатления детства, и сама природа его индивидуальности сформировали в нем эту предрасположенность, любовь и потребность в обряде для своего художественного самовыражения и решения масштабных концептуальных задач. Осознание этого придет позднее, когда эта внутренняя потребность, направлявшая его интенсивные композиторские искания в период становления, соединится с тем материалом, который даст ей возможность максимально полно и органично раскрыться. Тем самым обретется та почва, на которой взрастут самобытные и вдохновенные корсаковские творения 1870—1890-х годов.

Лишь завершив обучение в Морском корпусе и кругосветное плавание, во время которого уже сочинялась Первая симфония (ее исполнение в 1865 г. положило начало его композиторской деятельности и известности), лишь приобщившись к эстетическим и творческим идеалам «Могучей кучки» и выработав определенное отношение к проблеме народности, пройдя колоссальную школу композиторского самообразования, освоения многовекового европейского музыкального творчества и став в своем деле «мудрецом выше мастера», будучи уже автором трех симфоний, «Садко», «Антара», оперы «Псковитянка», поставленной в 1873 г. в Мариинском театре, и определившись в стилевом отношении как композитор «изысканного», живописного стиля, он находит свою стихию — прекрасный и поэтический мир народной обрядности и мифологии, мир языческого пантеизма, поклонения природе и особенно обожаемого им солнечного купальского культа.

Между «Псковитянкой» и «Майской ночью» — 6 лет напряженнейшего учения, поисков и пробы себя в разных жанрах и видах музыки (симфонической, военно-духовой, инструментально-ансамблевой, хоровой, учебной, в разных

¹ *Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания* В.В. Ястребцева. Л., 1959. Т. 1. С. 185.

техниках, особенно много в контрапунктической). Этот опыт был необходим, чтобы возникший глубокий интерес к русским народным песням, работа над сборниками народных песен, погружение в оказавшуюся столь близкой стихию обрядово-игрового фольклора, предчувствие в нем чего-то более важного для себя и его глубокое изучение привели наконец к решающему повороту в творчестве. Рубежным здесь стал сезон 1875/76 г. Описывая его в «Летописи», Римский-Корсаков выделяет в нем «новое дело»: «Уже с прошлого года я сильно стал интересоваться русскими народными песнями: я просматривал всевозможные сборники, которых, кроме чудесного балакиревского, до той поры знал мало. У меня явилась мысль самому составить сборник русских песен»¹. Потребность в создании своего сборника стала еще более острой во время работы над гармонизацией песен, собранных Т.И. Филипповым, и вот почему: «40 песен, записанных мною от него, были преимущественно лирического характера (голосовые и протяжные), иногда казавшиеся мне испорченными солдатчиной и фабричным элементом, а иногда и чистые. Обрядовых и игровых между ними сравнительно было мало; меня же особенно занимали эти последние разряды песен, *как наиболее древние, доставшиеся от языческих времен и в силу сущности своей сохранившиеся в наибольшей неприкосновенности*»² (курсив мой. — Л. С.).

Это признание представляется очень важным. Из него следует, что Римский-Корсаков искал в фольклоре самый архаический пласт, одновременно дошедший в наибольшей сохранности до современности, то есть наиболее устойчивый, стабилизирующий слой культуры народа, отражающий некие сущностные черты народного бытия и сознания, прошедшие сквозь века. Замечание «в силу сущности своей» говорит о том, что композитор хорошо представлял себе специфику данных жанров. Известно, что в фольклоре как устном творчестве народа фундаментальными признаками являются коллективность (творческого процесса, самого творящего субъекта, содержания) и традиционность. Но в разных жанрах соотношение коллективного и индивидуального, традиции и импровизации неодинаково. В самом

¹ Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 125.

² Там же.

общем плане можно говорить о том, что в эпических жанрах доминирует коллективно-традиционное начало, а в лирических — индивидуально-импровизационное (естественно, только на основе и в рамках традиции, как то свойственно в целом народному творчеству)¹. В жанровой системе фольклора обрядово-игровые жанры находятся на полюсе коллективного, что обусловлено коллективной формой их бытования и исполнения, опосредованностью отражения действительности мифологическими представлениями, условной театрализованной формой — коллективной игрой, действием, а также связью с укладом жизни народа в целом, с общими, циклически повторяющимися трудовыми процессами, непосредственно связанными с природными циклами, в свою очередь обусловленными неизменными космическими явлениями. Эта цепь зависимостей, организация жизни социума в соответствии с общими законами космического миропорядка и лежит в основе образования и функционирования обрядового фольклора, обеспечивая его устойчивость в историческом времени.

Для сравнения вспомним, что в таком жанре, как народный плач-причитание, который имел большое значение в творчестве Мусоргского, нагляднее раскрывается связь с конкретной жизненной ситуацией. Способ отражения действительности выступает здесь в виде ее непосредственного переживания, а отношение к ней выражается в открыто эмоциональной, повышенно экспрессивной монологической форме. Для подобных жанров большое значение имеет поэтому фактор личного исполнительства, индивидуальной импровизации на основе традиционной поэтики; их содержание, связанное с трагическими моментами в жизни человека, глубже укоренено в социальной действительности (похороны, рекрутчина, свадьба).

Для обрядовых же жанров, напомним, характерно «социальное обуздание и регулирование личных эмоций», трансформация психофизиологического «хаоса» в социальный «космос». Они и выступают носителями социального «космоса» в мифологическом значении этого слова — как порядка, упорядоченности жизни социума, гармонии индивида и социума, то есть как культуры, носителем которой

¹См. об этом, в частности: *Пропи В. Я.* Фольклор и действительность. М., 1976. С. 105.

является народ. В таком значении они являют себя и в произведениях Римского-Корсакова, представляя бытие народа в создаваемой им художественной картине мира.

Но есть и еще один смысл, привлекающий к ним композитора. Это их связь с мифологией. Римский-Корсаков пишет «о своем увлечении поэзией языческого поклонения солнцу, возникшем вследствие занятий моих обрядовыми песнями»¹) (курсив мой. — Л. С.). Собирая и изучая полюбоившиеся ему жанры фольклора, он не ограничился выяснением их музыкальных особенностей, а заинтересовался тем, что лежит в их основе, чем они порождены и что в них отражено, каковы происхождение, природа и назначение обрядов. Проведенные серьезные научные изыскания («прочитав кое-что по части описаний и исследований этой стороны народной жизни, например Сахарова, Терещенку, Шейна, Афанасьева...»² — то есть, представителей мифологической школы. — Л.С.) привели его к пониманию мифологической природы народных обрядов, генетической связи обрядов и древних мифологических представлений, заставили видеть в обрядах отражение миропонимания народа, мировоззренческую реакцию целостного, нерасчлененного народного сознания на окружающий мир. Особенно притягательным для Римского-Корсакова как художника оказался языческий культ солнца, «остатков и отзвуков» которого он сознательно искал «в мелодиях и текстах песен»³. Характеризуя связь обрядовых жанров фольклора и языческой мифологии, он пишет: «...хотя поклонение солнцу совершенно исчезло при свете христианства, тем не менее весь круг обрядовых песен и игр до последнего времени основан на древнем языческом поклонении солнцу, живущем бессознательно в народе. Народ поет свои обрядовые песни по привычке и обычаю, не понимая их и не подозревая, что, собственно, лежит в основе его обрядов и игр. Впрочем, в настоящую минуту, по видимому, исчезают последние остатки древних песен, а с ними и все признаки древнего пантеизма»⁴.

Над своим сборником народных песен Римский-Корсаков работал два года (1875—1876), в течение которых он

¹ Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 156.

² Там же. С. 126.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 156.

не только близко соприкоснулся с самими песнями и с поэтическим миром народной обрядности, но и глубоко изучил труды разных ученых по древнеславянской мифологии (особенно А.Н. Афанасьева — его «Поэтические воззрения славян на природу» композитор полюбил на всю жизнь и называл «пантеистической библией славянского народа»). В результате этой работы обрядовые и игровые песни были не просто собраны, а систематизированы и расположены «в порядке цикла языческого поклонения солнцу и соответственно сему расположенных празднеств, до сего времени кое-где уцелевших»¹. Эти занятия непосредственным образом сказались в творчестве — созданная вскоре «Майская ночь» кладет начало новому этапу, на протяжении которого композитор создает цикл из четырех мифологических опер (он называет их фантастическими), полностью воссоздающих весь годовой цикл солярных празднеств, где, как он пишет, «поклонение солнцу и солнечным богам проведено или непосредственно благодаря содержанию, почерпнутому из древнего русского языческого мира, как в “Снегурочке”, “Младе”, или косвенно и отраженно в операх, содержание которых взято из более нового христианского времени, как в “Майской ночи” или “Ночи перед рождеством”»². В двух последних операх представляется важным отметить мифологизацию повестей Гоголя, сознательно осуществленную Римским-Корсаковым с помощью обрядового фольклора. Вот как он сам описывает этот процесс, подчеркивая предварительно, что все хоровые песни его оперы имеют обрядовый или игровой характер: «Само действие оперы связано мною с троицкой или русальной неделей, называемой зелеными святками, да и гоголевские утопленницы обращены в русалок. Таким образом, мне удалось связать с обожаемым мною содержанием обрядовую сторону народного быта, которая выражает собою остатки древнего язычества»³. Еще более подробно свое «увлечение мифами и соединение их с рассказом Гоголя» композитор описывает, характеризуя работу над оперой «Ночь перед рождеством»: «Но склонность моя к славянской боговщине и чертовщине и солнечным мифам не оставляла меня со времен „Майской ночи», и в осо-

¹ Римский-Корсаков Н. Летопись... С. 126.

² Там же. С. 156.

³ Там же.

бенности “Снегурочки”; она не иссякла во мне и с сочинением “Млады”. Уцепясь за отрывочные мотивы, имеющиеся у Гоголя, как колядование, игра звезд в жмурки, полет ухватов и помела, встреча с ведьмою и т. п., начитавшись у Афанасьева (“Поэтические воззрения славян”) о связи христианского празднования рождества с нарождением солнца после зимнего солнцестояния, с неясными мифами об Овсене и Коляде и проч., я задумал ввести эти вымершие поверья в малорусский быт, описанный Гоголем в его повести»¹. Именно эти отраженные в обрядах «вымершие поверья», древние народные верования и составляют мифологический слой фольклора, сохраняющий черты языческого пантеизма в устойчивой поэтической форме, со временем утратившей свой сакральный смысл, но сохранившей свое эстетическое значение.

Так близкое знакомство с обрядовыми и игровыми жанрами, постижение отраженного в них древнего языческого пантеизма как целостного миропонимания, основанного на поклонении природе и ее одухотворении, а также изучение научных трудов по славянской мифологии определяют важнейший момент в художественном самоопределении композитора — точку нахождения им «себя целиком», своей духовной и творческой почвы. Почва эта предоставляла возможности и для раскрытия его «беззаветной любви ко всему истинно бытовому, народному», и для построения целостной художественной картины мира. Данный этап композитор фиксирует в «Летописи»: «Картины древнего языческого времени и дух его представлялись мне, как тогда казалось, с большой ясностью и манили прелестью старины. Эти занятия оказали впоследствии огромное влияние на направление моей композиторской деятельности»². В результате всех

¹Там же. С. 248.

²Там же. С. 126. В этой точке художественного самоопределения большую роль сыграло знакомство Римского-Корсакова с трехтомным трудом А. Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», с которым он уже отныне не расстанется в продолжение всей последующей творческой жизни и о котором отзывался как о «замечательнейшей современной пантеистической библии славянского народа и его языческой (обрядовой) поэзии» (Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева. Т. 1. С. 175–176), высоко ценит его за богатство и верность фактологической стороны, хотя и критикует за крайности метода (Там же. С. 306).

отмеченных процессов творческой эволюции композитора с «Майской ночи» начинается не только период длительного увлечения древнеславянской мифологией и воплощение в операх полного годового круга поклонения солнцу в народных обрядах, но и более существенные сдвиги в самом характере мышления.

Глубокое проникновение в мир языческой древности, нахождение в национальном обрядовом фольклоре неких устойчивых общечеловеческих культурных моделей и созидательных сил социума, постижение символической природы мифологической образности, выражающей целостное миропредставление народа — все это способствовало *формированию черт мифологического мышления и мифологической поэтики как способа «глобального концептирования»* (Е.М. Мелетинский)¹ со свойственным ему стремлением к созданию целостной картины мира. Внутрисоциальные процессы и человек с его духовным миром являются в ней частью мироздания, включаются в бытие природы с его особым ритмом суточного и годового круговращения солнца, неизбежностью чередования дня и ночи, тьмы и света, смерти и жизни (зимы и лета), умирания и рождения (осени и весны) и связанного с этими космическими процессами календаря земледельческих работ, всего уклада жизни, ритма социальной и духовной жизни человека и общества. Так отныне композитор будет строить художественный мир своих произведений, вводя в него основополагающими, смысло- и структурообразующими компонентами развернутые картины природы и народных обрядов, воплощающих представления о фундаментальных основах бытия человека и социума. В «Майской ночи» еще нет той глобальной мифологической конструкции, выраженной в поэтической сказочной форме, которая сразу вслед за ней появится в «Снегурочке», но ее основные образно-функциональные компоненты уже складываются.

Определяются и черты корсаковской поэтики: принципиальное отношение ко времени (обязательно — далекое «доисторическое», условное замкнутое прошлое), к пространству (непременное сочетание замкнутого пространства мира людей с разомкнутым в бесконечность

¹ Мелетинский Е. М. Указ. соч. С. 163.

пространством природы), к сюжетам — с большой долей народно-бытового, обрядового, фантастического и пейзажного «элементов», дающих возможность представить героев на фоне коллективной жизни народа и в нераздельности с природным окружением. Отсюда большая роль обрядов, репрезентирующих в операх Римского-Корсакова социальный «космос» и одухотворенное, организованное не только по законам порядка, но и красоты бытие народа и тем самым представляющих народ не как стихийную бунтарскую силу, в исторически переломные этапы решающую судьбу государства, а как носителя национальной культуры и духовности — устойчивых созидательных сил нации. В это понятие входит и нравственность, развитость и истинность которой поверяются ее глубинной связью со всем окружающим. Ведь мифологическое одухотворение природы есть ее очеловечивание, есть отношение ко всему растительному и животному миру как к живому, к человеку, как к себе. А это — основа народного мирочувствия и миропонимания, народной этики и эстетики, т. е. духовно-нравственного миропорядка, и значит — важнейший элемент культуры. Так красота и порядок, нравственность и истинность сливаются в нераздельное целое в трактовке народных обрядов в операх Римского-Корсакова и служат выражению генеральных идей его миропонимания и миротворчества, как и у Пушкина, у которого «гармоническая правильность» с философской стороны проявляется как беспристрастная объективность, с нравственной — как всеобъемлющая человечность, а с эстетической — как почти нерукотворное совершенство. «Иными словами, глубины этой гармонии раскрыты тройственным единству истины, добра и красоты»¹.

Итак, старинные народные обряды не просто вызвали музыкальный интерес композитора. Будучи элементом художественной культуры народа и обладая эстетическим совершенством (что само по себе важно для Римского-Корсакова), они импонировали ему всем своим полифункциональным существом и принадлежностью к целостной мифологической картине мира, созданной сознанием народа. Осмысленные в таком значении, они и в

¹ *Непомнящий В.* Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. 2-е изд., доп. М., 1987. С. 151.

творчестве его получают новаторскую интерпретацию, воссоздаются в своей художественной синтетичности, в совокупности с игрой, обрядовым действием и выступают необходимым элементом воплощаемой картины мира.

Оперы Римского-Корсакова не просто наполнены обрядовыми сценами. Выполняя сложную концептуальную роль, они получают и новую композиционную трактовку. Если присмотреться внимательно, то обнаруживается, что в различных обрядовых сценах, присутствующих в разных действиях и драматургических пластах, обычно бывает представлен один обряд, развернутый на протяжении всей оперы, получающий сквозное развитие и способствующий ее содержательному и композиционному единству. Так, в «Майской ночи» это весенний троицкий обряд «зеленые святки» с завиванием венков и бросанием их в воду. Начинаясь в I действии хороводом-игрой «Просо», который открывает оперу и как бы уходит «за кадр», он продолжается через некоторое время троицкой песней девушек «Завью венки», которая появляется сначала «из-за кадра», издали и сопровождается комментарием Левко: «Однако поздно! Я слышу, наши возвращаются с песен», указывающим на продолжение обрядовых хороводов в течение предыдущей сцены. Песня девушек заканчивается их выходом на сцену с завитыми венками, и с этого же момента — заплетания венков — обряд подхватывается в III действии хороводом русалок, завершающимся бросанием венков в воду и переходом к игре в ворона, которая становится драматургической кульминацией оперы — точкой нахождения зла и началом разрешения всех противоречий. И завершается обряд в конце III действия, вновь переходя в реальный мир, русальными песнями девушек «Порох, порох по дороге» и «Святая неделя», представляющими своего рода общий нравственный вывод и социальное руководство. Одна из них воплощает тему памяти погибших от неверности в любви девушек-русалок, брошенных своими возлюбленными (русалки в своем хороводе вводят эту тему, и она звучит в опере как параллель к основному действию с его счастливым разрешением, заканчиваясь короткой молитвой Ганны и Левко о Панночке), а вторая дает рекомендации в соответствии с наступлением нового календарно-трудового сезона («Вставай-ка раненько, да пряди тоненько, да бели беленько, ходи хоро-

шенько»). Песни также слышатся сначала издали, повторяя эффект закадрового продолжения обряда в течение всего действия, всей майской ночи с вечера до рассвета, а на рассвете общий хор заключает его свадебной величальной, хорово-славлением солнцу, месяцу, молодцу с девицей.

В «Снегурочке» основное мифологическое действие — переход от зимы к лету — выражено массовыми народно-обрядовыми действиями: проводами масленицы в Прологе и встречей Ярилы-Солнца в конце оперы. Центральная ее часть, посвященная весеннему пробуждению чувств и нарастанию «горячности любовной» в народе и в сердце «поначалу холодной девушки-Снегурочки», объединена прерывающимся и продолжающимся свадебным обрядом, в ходе которого меняются его главные участники, но происходит развитие мифологического и психологического действия. Более того, каждый этап драматизации обряда служит толчком в продвижении центрального звена в драматургии оперы — неуклонного роста любви в душе поэтичной и хрупкой дочери Мороза и Весны.

Свадебный обряд объемлет собой большую часть I действия (практически от появления Мизгиря и до конца акта), продолжается в III и завершается в IV заключением брачных союзов на заре, при встрече солнца в Ярилин день. Он начинается традиционным ритуальным плачем невесты Купавы «Голубушки, голубушки девицы» с хором подруг («Не отдавай, не отдавай, подружки! Не отдадим, не отдадим Купаву!»), ритуальным поведением жениха — выкупом невесты у подружек и парней — и в своей традиционной последовательности заканчивается переходом к оживленным хороводам за слободкой, в заповедном лесу, с заплетением венков и обменом ими — к венчанию. Но этот этап переносится уже в III действие, подхватываясь с того момента, на котором остановился в I акте, где все обрядовое действие цементировала народная свадебная хороводная песня «То не пава», звучащая остинато в оркестре с начала обряда, а затем, в сцене выкупа, переходящая к хору девушек. Вступление обряда в новую стадию — вождения венчальных хороводов — ознaменовано появлением соответствующей ей, также народной, хороводно-обрядовой песни «Ай, во поле липенька», которая в I акте только начинается и вместе с уходящим хороводом «замирает вдали», а в III возобновляется в той же

тональности, затем она проходит полностью у хора девушек и парней и, в свою очередь, становится основой этого этапа обряда, скрепляя своим продолжительным звучанием сцену «венчания» (обмена венками) влюбленных берендеев, и среди них — Снегурочки и Леля. Наконец, в заключительной стадии оперы, в финале IV действия, свадебный обряд находит свое завершение. При первых лучах восходящего солнца — могущественного Ярилы — обвенчавшиеся берендеи заводят игру-хоровод «Просо», знаменующую их вступление в брак и тем самым окончание свадебного обряда.

Да и все остальные действия берендеев имеют обрядовый характер. Так, они появляются в Прологе, разыгрывая «Проводы Масленицы», с чучелом Масленицы и другими атрибутами обряда (кстати, сначала он слышен из-за сцены), во II действии дружно славят царя Берендея ритуальным гимном, обрамляющим сцену суда над Мизгирем, завершают оперу грандиозной песнью-славлением и ритуальным обращением ко всемогущему божеству Яриле — символу света, тепла и плодородия, любовной страсти и продолжения жизни. И это не удивительно. Идиллический мир Берендеевки явно обладает чертами социальной утопии, подобно, например, миру героев «Сна смешного человека» Достоевского. Весь уклад жизни «веселых берендеев» предельно упорядочен, находится в гармоничном единстве с природой, т. е. представляет собой социальный «космос», что и находит выражение в обрядовых формах их действий.

В «Младе» таким объединяющим обрядом является празднование летнего солнцестояния и поворота солнца на зиму в ночь на Ивана Купалу. Подготовкой к народному обряду, купальской хороводной игре — коло и дальнейшему ночному празднованию отмечены первые полтора действия оперы. I акт открывается песней девушек, плетущих венки к предстоящему празднику, предсказывающей его содержание (ее припев: «Ты плетись, махровый мой веночек, заплетайся! Ты гори любовью, мой дружок, разгорайся!»), а завершается хором приближенных князя Яромира, приглашающих его на праздник («На праздник веселый, в день светлый Купалы, тебя ожидают жрецы и народ»). II акт, весь представляющий собой грандиозную картину древнего языческого празднования дня Купалы, состоит из трех разделов: богатого праздничного торга, собравшего гостей из

всех окрестных и далеких земель, ритуального гадания на священных конях, проводимого жрецами храма Радегаста, переходящего в моление светлым богам и заканчивающегося жреческим повелением к проведению ночного народно-обрядового действия («А сегодня в купальскую ночь в честь богов совершайте обряд, как то боги и деды велят»), и с наступлением вечера — большой развернутой сцены народного купальского коло как кульминации праздника. Смысл и назначение коло — выбор жениха и невесты и их венчание, поклонение плодотворящей силе солнца и оживленной им природы. «Пламя костров, разводимых в навечерии этого дня, — пишет А. Н. Афанасьев, — служило символическим знаменем знойного июльского солнца... Наравне с прочими родственными племенами славяне при летнем повороте солнца возжигают костры, совершают омовения в реках и источниках и собирают целебные травы»¹. «Хоровод (коло), в котором песня сливается с драматическим представлением, несомненно, наследован от глубокой старины. Хороводы открываются с весною, когда небо вступает в брачное соитие с землею и как бы зовет к тому же священному союзу и человека; именно эта идея любви и следующего за нею брака есть главный мотив, развиваемый в хороводных представлениях и песнях», — пишет А. Н. Афанасьев².

Первые три круга коло, сопровождаемые зажиганием «светоянских огней» и игрой вокруг них, осложнены присутствием главных героев, нарушающих ведение хоровода (в третий раз тень Млады разрывает коло и не дает свершиться поцелуям). Зато после их ухода «коло возобновляется с величайшим оживлением» и обряд совершается до конца действия в своей полной последовательности: хороводы вокруг огня с поцелуями, бросание в озеро венков и деревянных идолов и поклонение воде (хор «Ой, ты, синяя водица»), поклонение лесу («Не шуми, зеленый лес») и продолжение обряда в нем. В заключение жрецы и старики славят светлого бога Купалу и его силу.

Купальский обряд соединят все миры и пространства сложноорганизованного художественного мира «Млады».

¹Афанасьев А. Н. Древо жизни // Афанасьев А. Н. Избр. ст. М., 1983. С. 439.

²Там же. С. 96.

В ее центральном III акте, происходящем в Иванову ночь, он также составляет основу всего действия. «Иванова ночь исполнена чудесного и таинственного значения: в эту ночь источники и реки мгновенно превращаются в чистое серебро и золото, папоротник расцветает огненным цветом, подземные сокровища выходят наружу и загораются пламенем, деревья движутся и ведут между собой шумную беседу, ведьмы и нечистые духи собираются на Лысой горе и предаются там неистовому гульбищу... стихийные духи затягивают дикие песни и увлекаются в быструю, бешеную пляску», — читаем у Афанасьева¹. Эти народные представления о ночи летнего солнцестояния заключены в содержании оперы: первая часть ее III действия проходит в заоблачных высях светлого царства усопших душ, отмечающих Иванову ночь возвышенным и поэтичным Фантастическим коло, где происходит объяснение в любви тени Млады и Яромира, а центральный раздел — в подземелье, во владениях демона зла Чернобога, на шабаше духов тьмы, превращающих купальский хоровод в «Адское коло» — неистовый разгул, дикую пляску нечисти, совершаемую в честь своего повелителя и сопровождаемую подземным громом и адским вихрем.

В «Ночи перед Рождеством» воссоздается обряд колядования, которым отмечаются в народе зимнее солнцестояние и поворот солнца на лето, его новое рождение. Как и во всех предыдущих операх, обряд «заявлен» с самого начала: Солоха-ведьма вылетает из трубы, садится на крышу и запекает старинную колядку — «правит обычай» в рождественскую ночь («Уродилась Коляда... накануне Рождества», — подхватывает Черт). Прозвучав как заставка, зачин, она вновь как бы уходит «за кадр», а собственно обряд колядования начинается в конце I действия песней-игрой девчат «На лугу красна калина стоит. Святый вечер, святой вечер». Она также звучит поначалу из-за сцены, издали, в хоровом унисоне, постепенно приближаясь и разрастаясь в полную многоголосную фактуру. И в дальнейшем на протяжении оперы обряд все время идет параллельно: в мире людей, с приветствием Коляды и Овсеня как спутников и защитников рождающегося солнца, и в фантастическом мире ведьм, упырей

¹Афанасьев А. Н. Древо жизни // Афанасьев А. Н. Избр. ст. М., 1983. С. 440.

и прочей нечисти — с противоположным смыслом, как их запугивание, — «бесовская колядка». Так, Солоха с Чертом вновь затягивают свою недопетую песню-заставку в начале II действия и продолжают «править обычай» плясовой колядкой «Ой, ой, Коляда, Колядица моя!». Народный обряд, играемый дивчатами и парубками, развернут далее в начале IV картины («Колядные песни»). Колядование нечисти достигает кульминации в большой сцене «Бесовская колядка» в конце VI картины: начинаясь той же заунывной песней Солохи и Черта, перешедшей к хору, оно вскоре превращается в оргию, сопровождаясь «дикой пляской и телодвижениями». И завершается параллельное развитие обряда — борьба противоположных сил за солнце — торжественным выездом Коляды в образе молодой девушки в золотом возке, запряженном вороным коньком, и Овсеня в образе молодого парня на кабане с золотой щетиной в сопровождении светлых духов на розовом рассвете, открывающем дорогу «красному солнцу», показывающемуся «сквозь морозный туман» (картина VIII «Поезд Овсеня и Коляды»).

В последующих операх Римского-Корсакова сквозное развитие обрядов и их значение как «несущей конструкции» действия не сохраняется; из его картины мира уходит то содержание, которое они несут с собой. Но они не исчезают совсем. По-прежнему вся линия расцветания любви Садко и Морской царевны во II картине оперы не только проходит на фоне хороводов, но и выражается посредством народно-обрядового действия: Садко поет хороводную песню, дочери Царя морского «водят круги», а Волхова плетет венок, который и надевает на голову Садко, совершая обряд венчания. Венчание же «вкруг ракитова куста», являющееся стержнем действия в VI картине в подводном царстве, оказывается его продолжением и завершением: это уже «почестей пир, свадьба веселая». В «Китеже» прерванный свадебный обряд также связывает два мира — Малого Китежа, где свадебный поезд разрывается сценой нашествия, и преображенного невидимого Китежа, где обряд возобновляется и доигрывается.

Однако важно не только присутствие обрядов в операх композитора, но и их соотношение с основным драматическим действием. Драмы героев, перипетии их взаимоотношений обычно разыгрываются не просто на фоне обряда, а внутри него и в постоянном соотношении с ним. Так,

в «Майской ночи» кульминационный «взрыв» в обряде в фантастическом мире — обнаружение мачехи во время игры в ворона и ее устранение — оказывается разрешением главного конфликта, поражением зла и становится залогом разрешения всех противоречий в реальном мире — устранения препятствий на пути героев к свадьбе. В «Снегурочке» взаимодействие драмы героини с обрядом сложнее и глубже. Каждая из трех стадий развития обряда в опере завершается драматично. В I действии — драмой отвергнутой Купавы, когда ее поначалу обрядовый плач-причитание перерастает в подлинный, идущий из глубины оскорбленной души экспрессивный плач-рыдание (финал I акта). Затем, после завершения обряда венчания «горячим поцелуем» Леля и Купавы, — драмой отвергнутой Снегурочки («Мучительную ревность узнала я, любви не зная» — финал III акта). И в его заключительной стадии — гибелью счастливой Снегурочки, узнавшей любовь, но тающей в горячих лучах Ярилы-Солнца (финал IV акта). Одновременно все этапы драматизации обряда — разрыва обряда драмой — являются и ступенями в нарастании любви в сердцах «веселых берендеев» (в нем все время меняются пары: Купава—Мизгирь, Снегурочка—Лель, Купава—Лель, Снегурочка—Мизгирь, но растет «горячность любовная»), и этапами внутреннего развития Снегурочки, ее очеловечивания путем познания и переживания различных человеческих чувств: обиды, ревности, страха любви и восторга любви. А кульминация обряда — заключение счастливых брачных союзов на заре Ярилина дня — становится и кульминацией драматического действия оперы, завершаясь сценой таяния Снегурочки.

В «Младе» романтическая драма героев также неразрывно сопряжена с обрядом, развивается внутри него и практически исчерпывает себя в трех купальских коло: реальном, фантастическом и адском. Так, в реальном мире обрядовый хоровод заводит Войслава, уже связавшая себя с мрачными силами подземелья (Мореной и Чернобогом) в борьбе за любовь Яромира и уверенная в том, что народный обряд станет обрядом венчания и для нее с любимым князем. Но трижды вторгающаяся тень отравленной ею Млады в конце концов уводит за собой Яромира, разрушая планы Войславы, вновь разрывая обряд драмой, на сей раз оскорбленной при всем народе и разгневанной на обманувших ее духов зла дочери

ретрского князя. Но коло, словно отторгнув от себя драму Войславы, возобновляется в своем обрядовом течении и продолжается «с величайшим оживлением». Фантастическое коло, принимая в свой мир тень Млады и Яромира, помимо их объяснения в любви, содержит и предсказание скорого разрешения драмы и воссоединения душ героев в мире теней. А Адское коло приводит к кульминации действия злых сил на душу Яромира — ее искушению страстной чувственностью Клеопатры — и их поражению. Конец драмы героев отсюда предопределен.

В «Ночи перед Рождеством» Римский-Корсаков развешивает обряд так, как он представлялся народному сознанию, — в мире людей и в воздушном пространстве, которым овладевает в рождественскую ночь нечистая сила, и переплетает с ним все действие. И здесь колядование дивчат в I акте оборачивается завязкой «драмы» Вакулы — рождением невыполнимого условия его свадьбы с Оксаной, а большое колядование дивчат и парубков в IV картине обнажает внутреннюю драму не принимающего в нем участия Вакулы — драму «отвергнутой» любви. Бесовская колядка — рождественский шабаш ведьм — имеет прямое отношение к действию и герою, преграждая ему дорогу в столицу за черевичками. И наконец, разрешение главного «конфликта» во взаимоотношениях героев — добывание черевичек — венчается обрядовым поездом Овсена и Коляды и разрешением космического конфликта, победой солнца над силами тьмы.

Итак, обряды в операх Римского-Корсакова неразрывно связаны с основным драматическим действием и сами являются его неотъемлемой частью, воплощая большую и существенную часть содержания. Все рассмотренные оперы начинаются обрядами, их действие словно бы рождается из обрядов и поглощается ими. В связи с этим стоит обратить внимание на уже отмечавшийся прием их появления издали и по окончании постепенного удаления, которым композитор создает эффект их звучания в пространстве природного мира и их непрерывной длительности, тем самым воплощая идею о «большом времени» народного бытия. Продолжающийся в операх Римского-Корсакова обряд — это не просто песня, которую не допели. Это связующая нить целостного и нерасчлененного бытия народа как разумно организованного социума в его «безначальной и бесконечной»

континуальности, с которым соотносятся и которым гармонизируются индивидуальные страсти и судьбы. И его красота не украшение опер. Она есть выражение порядка, гармонии и истинности мира народного быта и бытия. Таким образом, народные обряды, всегда связанные и с бытом, и с мифом, в художественной картине мира в операх Римского-Корсакова служат и выражению его «беззаветной любви ко всему истинно бытовому, народному», и воплощению социального «космоса» и идеи гармонизации человека и социума. Такое понимание роли обрядов у композитора объясняет и их отсутствие в ряде других его опер, где решаются другие художественные задачи, воплощаются иные концепции, а его модель мира приобретает новые черты. Забегая вперед, скажем, что обрядов нет там, где в художественной картине мира нет образа народного бытия, нет гармонии человека и социума и где человек пребывает в дисгармоничном социальном мире, большей частью творимом им самим.

3.4. Образ бытия природы: трактовка пейзажей

Однако обряды, трактуя человека как часть народного бытия, в свою очередь, представляют социальный «космос» как часть природного космоса. Подобной структурой художественной картины мира у Римского-Корсакова определяется и та роль, которую играет в ней природа. Римский-Корсаков — общепризнанный непревзойденный мастер музыкально-живописных картин природы, «яркий пейзажист»¹, одновременно был и композитором, давшим новую философско-художественную трактовку образа природы в музыке.

В связи с этим напомним, что природа занимала особое место и в жизни композитора, и в его художественном мышлении — «звукосозерцании», с его синтетической зрительно-слуховой, живописно-музыкальной природой. И само творчество, и множество сохранившихся материалов свидетельствуют о редкостной врожденной, ярко проявившейся уже в раннем детстве, непосредственно-чувственной восприимчивости и впечатлительности Римского-Корсакова. Напомним: Андрей Николаевич писал, что

¹ Кюи Ц. А. Избр. ст. Л., 1952. С. 430.

будущий композитор в детстве отличался «непосредственностью, нервною, нежностью и трепетностью», а сам Николай Андреевич уже в преклонном возрасте утверждал, что «творец от обыкновенного смертного отличается лишь громадною восприимчивостью к слабым эмоциям»¹. Сенситивная отзывчивость Римского-Корсакова на окружающий мир была многогранной, интенсивной и синтетической в своей основе, о чем свидетельствуют и цветной слух с красочным и тепловым ощущением тональностей, тембров и даже отдельных аккордов², и органическое взаимодействие картинно-живописного и музыкального в композиторском мышлении, и постоянная потребность в постижении мира через созерцание как важнейший импульс и необходимое условие для творчества. Глубокий и ясный ум, стремящийся к философски-целостному охвату мира, сочетался в нем с вдохновенной поэтичностью восприятия, универсализм мыслителя — с обостренным восприятием художника-колориста и поэта.

Наиболее сильная потребность у композитора была в общении с природой, которая представляла ему бесконечное разнообразие зрительных и слуховых впечатлений, служила источником эстетически и психологически гармонизирующих эмоций. Созерцание природы, погружение в нее до ощущения полного слияния с ней было необходимым условием

¹ *Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания В.В. Ястребцева*. Т. 1. С. 134.

² Кроме специальной статьи — таблицы цветовых значений тональностей у Римского-Корсакова (*Ястребцев В. О цветном звуко-созерцании Н. А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета*. 1908. № 39-40), В. Ястребцев в своих воспоминаниях приводит еще чрезвычайно интересное свидетельство композитора: «Римский-Корсаков опять повторил, что диззные строи в нем лично вызывают представления цветов, а бемольные ему рисуют настроения или же большую или меньшую степень тепла; что чередование *cis-moll* с *Des-dur* в сцене “Египта” из “Млады” для него ничуть не случайное, а, наоборот, предумышленно введенное для передачи чувства тепла, так как цвета красные всегда в нас вызывают представление о тепловых ощущениях, тогда как синие и фиолетовые носят скорее отпечаток холода и тьмы» (*Н. А. Римский-Корсаков: Воспоминания В. В. Ястребцева*. Т. 1. С. 95). А вот что пишет сам композитор в «Основах оркестровки»: «Словесные определения качества тембров крайне затруднительны и не точны. Приходится их заимствовать из области зрительной, осязательной и даже вкусовой. Связь представлений из этих якобы чуждых музыке областей с представлениями слуховыми для меня, однако, несомненна» // *Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки*. М.; Л., 1946. С. 18.

его духовной жизни и творчества. Есть много описаний восторженно-экстатического отношения Римского-Корсакова к природе: его любования дивными закатами, отблесками заходящего солнца, а затем и яркого месяца на морской и озерной глади, звездами на ночном небе и мн. др. В них раскрываются важные свойства его психологической и художественной индивидуальности. Среди них, помимо необычайно острого восприятия красоты природы, ее гармонии и совершенства, следует особо выделить такую специфически корсаковскую черту, как *склонность к мифологическому одухотворению природы и отождествлению себя с окружающим природным миром*. Напомним лишь одно свидетельство В. В. Ястребцева. «Николай Андреевич рассказал мне, — пишет он, — что в ту пору он, *сызмала всегда склонный к пантеизму* (курсив мой. — Л. С), благодаря чудному сюжету “Снегурочки”, давшему полный простор всему обрядовому, стал окончательно молиться природе: какому-нибудь старому, кривому, вывороченному пню, какому-нибудь раkitнику или вековому дубу, лесному ручью, озеру, даже большому кочану капусты, черному барану или же петушину крику, якобы разрушающему ночные чары. “Я во всем этом, — сказал Римский-Корсаков, — усматривал нечто особенное, сверхъестественное. Мне по временам казалось, что именно животные, птицы и даже просто деревья и цветы, раз дело касалось чего-либо волшебного, фантастического, более сведущи, чем сами люди; что им гораздо понятнее язык природы. Согласитесь, — заключил он, — все это было страшно преувеличено, нелогично, и, однако, мне казалось, что это на самом деле так. *Я всему этому горячо верил... в эти минуты мир мне казался ближе, понятнее, я как бы сливался с ним*. Даже и теперь, когда солнечный купальский эпос для меня уже отчасти утратил прежнее обаяние, *я все-таки не могу вполне отрешиться от всякого рода пантеистических идей...*”¹.

В этом высказывании композитора, говорящем само за себя, акцентируем внимание на словах «сызмала всегда склонный к пантеизму»: они указывают на присущую ему мифологизацию природы как на органическую черту его индивидуальности, для которой сюжет «Снегурочки» явился наиболее благоприятной почвой, и не исчерпавшую себя с завершением цикла языческо-мифологических опер. Здесь

¹ Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания В.В. Ястребцева. Т. 1. С. 171

же Римским-Корсаковым отмечена и другая, не менее важная для понимания его внутреннего мира, мышления и творчества особенность — психологическая гармонизация, «слияние» с миром. Отсюда становится понятным, что общение с природой не только предоставляло его художественному восприятию разнообразие зрительно-слуховых впечатлений, но и отвечало духовной потребности пережить «космическое чувство слияния с природой», ощутить себя частицей ее неизбытного, «безначального и бесконечного» бытия, выявляло и формировало в нем «аффективное отношение к миру как целому»¹. А все отмеченные свойства восприятия, переживания и постижения через созерцание природы мира как целого объясняют и художественную интерпретацию образа природы в произведениях Римского-Корсакова, ее значение и место в создаваемой им картине мира.

Римский-Корсаков воплотил в музыке множество пейзажей, которые у него перестали быть отдельным «видом» — вставным эпизодом, а вошли важнейшей составной частью в творимый им образ мира и стали проводниками его фундаментальных философско-художественных идей. В многообразных картинах природы с тончайшей звукописью тишины и молчаливого мерцания звезд («Ночь перед Рождеством»), с шумом леса и пением птиц («Псковитянка», «Млада», «Сказание о невидимом граде Китеже»), с разбушевавшейся стихией моря («Садко», «Шехерезада»), наводнения и огня («Млада»), зимней выюги («Кашей бессмертный») и многого другого, композитор значительно обогатил музыкальное искусство, расширив круг выразительных средств и горизонты музыкальной живописи. Но подобно тому, как в его восприятии природы неразрывно сливались восторг перед волнующей красотой «самых простых, никем не воспетых желтеньких одуванчиков» с переживанием мира как целого, в произведениях Римского-Корсакова звуковые картины природы и восхищают своей утонченной колористичностью, и становятся «наиболее философическим видом искусства»², вместилищем его глубоких размышлений о мире и раздумий

¹Так определяет И. И. Лапшин преобладающие настроения у Н. А. Римского-Корсакова: *Лапшин И. И.* Художественное творчество. С. 290, 286.

²*Асафьев Б. В.* Русская живопись: Мысли и думы. Л.: Музыка, 1966. С. 205.

о России, как и у крупнейших мастеров живописного пейзажа его времени. Блистательная живописность, зрительно-образная наглядность и одухотворенная «предметность» сочетаются в них с представлением природы как космоса, объемлющего мир людей и мир человека и составляющего с ними нераздельное целое. Поэтому природа в операх Римского-Корсакова никогда не вне-действenna, не обособлена от мира людей. Воссоздавая окружающую обстановку, она в то же время занимает большое место во внутреннем пространстве героев, принимает активное участие в развитии действия и осуществляет связь миров человека, социума и вселенной в создаваемой композитором художественной картине мира. Всем сказанным обусловлен и определенный выбор природных образов, и их роль в драматургии и композиции целого, и введение в пейзажах открытого земного и космического пространства и времени как концептуальных координат его музыкальной космологии.

Среди излюбленных природных образов в сочинениях Римского-Корсакова выделяются образы моря, ночного звездного неба и леса (они же преобладают и в жизненных пристрастиях композитора), которые были выбраны не только из-за их волнующей красоты, но и осмыслены как проводники его художественных идей. Именно они давали ему возможность пережить космическое чувство единения с миром и единства мира, вырабатывали ощущение безграничности пространства природы и бесконечности ее бытия, развивали его страсть к созерцанию-размышлению, складывали представления о человеке как части вселенной, накапливали и формировали в нем тот образ мира, который стал основой его творчества. Не случайно постоянным объектом наблюдений и постижения Римского-Корсакова было звездное небо, «астрономические интересы», «вечные законы небесной механики»¹. Истоки его «космологии» — и в детстве, с рано выявившейся тягой к «звездной карте» и живому природному окружению, и в кругосветном плаваньи, когда он долгие месяцы находился между бескрайним морем и безмерным небом, а во время ночных вахт уходил сознанием в мир звезд, стараясь проникнуть в его тайны, постигая его незыблемый порядок —космос, и в счастли-

¹ *Н.А. Римский-Корсаков: Воспоминания* В. В. Ястребцева. Т. 1. С. 303.

вых месяцах самозабвенного общения с «живой жизнью» природы летом. При этом красота и гармония природы оценивались Рим-ским-Корсаковым в их глубоком духовно-нравственном значении для человека. Думается, что та взаимосвязь звездного неба над нами и нравственного закона в нас, о которой писал Кант в «Критике практического разума», была пережита и осмыслена им в ее полном и глубоком значении. Оттого и его музыкальные пейзажи воспринимаются в их одухотворенной красоте и живописной пластичности как зрительно-наглядные и одновременно уводящие созерцание в макромир. Пространство в них разворачивается в открытый мир природы и космоса, а время, замедляясь, как бы переходит в «ставшее мгновение» вечности.

Подобным образом трактуются картины моря в «Садко» и «Сказке о царе Салтане», ночного звездного неба в «Салтане» и «Ночи перед Рождеством», леса-пустыни в «Сказании о невидимом граде Китеже», в которых композитор при помощи далекого пространственного разведения фактурных пластов и их тембрового расслоения, композиционных приемов «остановки» времени, орнаментальных остигатных пластов, служащих выражению бесконечной пространственной горизонтали и временной длительности, максимально замедляет движение и создает иллюзию остановленного и длящегося настоящего, репрезентирующего вечность. Время как бы становится пространством, спатиализируется, а пространство мира человека, как среда обитания и действия героев, многократно расширяется, раскрывается в мир природы. Таким путем в музыкальных пейзажах Римского-Корсакова осуществляется соотнесение сюжетного времени и пространства — исторического, социального, психологического, сказочного, былинного — с внесюжетным и надвременным, с временем вечности, с ее бесконечной длительностью, медленным течением, разреженной событийностью и одухотворенной красотой природно-пространственного континуума. Тем самым звуковые картины природы как неотъемлемая часть художественной картины мира в произведениях Римского-Корсакова безгранично расширяют ее пространственно-временной и смысловой объем, представляя природу как космос, и раскрывают фундаментальные черты его не только как композитора, живописующего в звуках красоту и поэзию природы, но и как

мыслителя, выстраивающего в своих операх целостную модель мира, основу которой составляет идея гармонизации человека и природы, социума и космоса.

В подобной трактовке картин природы и в самом их образном содержании нельзя не заметить общности с философскими пейзажами И.И. Левитана, М.А. Врубеля, М.В. Нестерова 1890-х годов, стремившихся к воплощению крупной общезначимой проблематики смысла и национальных корней бытия, взаимосвязи человека и природы, используя для этого грандиозные развороты воды и неба с их бездонной глубиной и необозримостью просторов, где «природа выступает не в повседневности, а в некоем значительном смысле»¹. В музыкальных пейзажах Римского-Корсакова также отразилось стремление композитора к воплощению универсально значимых принципов взаимоотношения общества и природы, которые извечно были показателем состояния системы социально-нравственного миропорядка.

Вместе с тем, представляя в оперных пейзажах природу как космос и задавая в них глобальные пространственно-временные координаты создаваемой картины мира (что нередко осуществляется уже в самом начале и имеет программный характер, обрисовывая сквозной образ оперы, как, например, в оркестровом вступлении к «Ночи перед Рождеством» — «Святый вечер», к «Садко» — «Окиян-море синее», к «Китежу» — «Похвала пустыне», ко II действию «Сказки о царе Салтане» — «В синем небе звезды блещут. В синем море волны хлещут»), Римский-Корсаков показывает его во взаимосвязи с обществом и человеком, делает природу активной участницей действия и наделяет важными функциями.

* * *

Уже в «Псковитянке» мир природы общается к миру героев, когда материал музыкальной картины «Лес, царская охота, гроза» входит затем в тематизм ариозо Ольги и последующей сцены — любовного дуэта ее с Тучей (I картина III акта). Но полноправным действующим лицом оперы природа впервые становится в «Майской ночи», где образ теплой южной ночи и ее неотъемлемых компонентов — ярко сияющего месяца и звезд — постоянно присутствует в дей-

¹Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII—начала XX века. М., 1986. С. 188.

ствии. В этом плане заслуживает внимания лирическая сцена свидания Ганны и Левко из I действия, идущая вслед за хороводом «Просо», открывающим оперу. После песни Левко и дуэта — любовного признания героев композитор точно фиксирует наступление ночи (ремаркой и переходом в «ночную» тональность ми минор) и вводит ее поэтический мифологический образ в их внутренний мир, углубляя их духовное содержание, размыкая их внутреннее психологическое пространство в открытый мир природы, объединяя космос и человека. Так, Ганна в своем «ночном» ариозо устремлена сознанием в далекое небо, к звездам, представляющимся ей, как и древним предкам, глазами ангелов, к высокому дубу, по старинным поверьям соединяющему небо и землю, по которому «с неба Бог... пред светлым праздником снисходит». Эта образность воссоздается Римским-Корсаковым и музыкальными средствами: в предваряющей ариозо «мечтательной» фразе скрипки соло, соединяющей в плавном восходящем движении нижний и верхний регистры, и в устремленности в бесконечность космоса в порывистой фразе Ганны «Если б как у птички я имела крылья, о, как полетела б я туда сейчас», выраженной мелодическим взлетом на полторы октавы в резко изменившемся темпе (*Allegro*), и в плавном двухоктавном спуске большими терциями к органному пункту «ми» в оркестре, представляющем как бы дуб-лестницу между небом и землей на приведенных раньше словах, произносимых героиней торжественно, в медленном темпе, на пианиссимо.

Но поистине сквозным в опере становится музыкальный образ майской ночи, объединяющий мир людей, природы и фантастики. Вынесенный композитором в начало увертюры, он освящает своим появлением продолжение обряда после свидания героев, сопровождая хороводную песню «Завью венки», когда «месяц выходит, и сцена мало-помалу освещается ярким лунным светом», связывая мир народного бытия и природный космос. Появившись здесь лишь отрывочно, он получает полное изложение и развитие во вступлении к III действию и играет важную роль во всем этом акте. Оркестровый пейзаж «Украинская ночь», воплощающий центральный природный образ оперы, благоуханный и волнующий предчувствием необычного, в своем начале сразу рождает ощущение расширяющегося пространства, в котором лунный свет

является как бы связующим звеном между землей и ночным небом. В продолжающем его речитативе Левко происходит дальнейшее развитие и «живописание» картины ночи: начальная тема валторны широко секвенцируется, сопровождая Левко, появляется новая тема — яркого сияния месяца (пластичное триольное движение вверх по нонаккорду у валторны) и, что важно, в мир ночи, с его космической образностью, вплетается образ бытия народа («И громко, громко песня раздается», — напоминает Левко о продолжающемся «за кадром» обряде).

Так осуществляется органичное слияние партии Левко с тематизмом природы и образа Левко — с миром природы. «Музыка ночи» присваивается героем, становится его языком, выражает его помыслы и чувства. Его песни, звучащие в открытом пространстве природы, прославляются продолжающейся и как бы неизменно льющейся музыкой украинской ночи, составляя с ней единое целое. Она звучит между песнями Левко и перед хором русалок, сопровождая его речитатив («при месяце бледны их лица...»), после хоровода русалок, предвывая явление Панночки Левко («Нет, то не сон, я не сплю!» — повторяет герой фразы «ночной» темы валторны). И наконец, завершает майскую ночь и ее фантастические события картина восхода солнца, возвращающая тот же материал (реприза вступления к III действию), но в «рассветном» и «солнечном» у Римского-Корсакова до мажора, в разрастающейся динамике (от пианиссимо до фортиссимо), в единстве с речитативом Левко на теме ночи. В итоге образ Левко, воссоединяясь с миром природы, рождает в творчестве Римского-Корсакова новый тип героя — находящегося в гармонии и единстве с природным окружением («природного» героя) и одновременно певца, художника («орфического» героя), человека одухотворенного и истинного, носителя подлинной глубинной нравственности, поверяемой отношением к природе, и потому обладающего особым нравственным зрением, помогающим ему прозревать зло, разрушать его чары и восстанавливать нарушенную им гармонию природного и нравственного миропорядка (вспомним, что именно Левко безошибочно узнает в хороводе русалок злую мачеху Панночки и освобождает ее от злых чар). И в этом плане он провозвестник не только Садко и Леля в творчестве композитора, но и Февронии.

В «Майской ночи» Римский-Корсаков впервые вводит в художественный мир оперы космическую образность, расширяя пространство малороссийского быта за пределы земли, делая ночное небо, звезды и лунный свет не только атрибутами пейзажа, но и «представителями» духовного мира главных героев и участниками длящегося народного обряда. И тем самым, посредством мифологизации гоголевской повести, создает свою концепцию гармоничного единства мира человека, бытия народа и природы.

Такое же значение имеет мифологизация повести Гоголя и в «Ночи перед Рождеством», проведенная еще более последовательно и конструктивно. Здесь главный природный образ рождественской ночи — ясной, морозной, торжественной в своем величавом спокойствии и беспредельном пространстве, программно представлен в оркестровом вступлении к опере «Святый вечер». Помимо красоты открывающейся картины, вступление живописует ночное звездное небо как образ природного космоса с его упорядоченностью, символикой небесных светил и пространственно-временным континуумом, воплощенный в симметричности и статуарности тематизма, композиции и тонально-гармонического плана. Он также «прослаивает» собой все действие, как бы постоянно соотнося мир людей и космоса: возвращается в конце I картины, где соединяется с образом Вакулы, вспоминающего очи-звезды Оксаны, и тем самым вновь интровертируется и психологизируется героем; открывает VI картину, наиболее развернуто представляющую народный обряд колядования, связывая космическое пространство с миром народного бытия, вновь появляется в VI и VIII картинах, представляющих воздушное пространство как природную среду в фантастических сценах, и в конце оперы сменяется красочной и торжественной картиной рассвета.

Более сложные преобразования претерпевают тема и образ моря в опере «Садко» в соответствии с более развернутой и многоплановой концепцией этой оперы. Море предстает здесь и как величавый образ природы, «живописуемый» в необозримости его просторов, блеске и переливах красок, и одновременно как образ, репрезентирующий открытое пространство и замедленное, глубинное течение времени вечного бытия природы. Оно обнаруживает себя дружелюбным и необходимым человеку, открывающим

пути в другие страны, во все «раздолье земли», и как неуправляемая стихия, грозная в своей разрушительной силе и враждебная человеку, губящая «бусы-корабли». Оно выступает как сила, управляющая судьбой героя (Садко в V картине) и изменяющая судьбу города-государства (значение выхода к морю для Новгорода), и как образ, связывающий в художественной картине мира в опере пласты конфликтной социальной реальности и мифологической фантастики, полет дерзновенной мечты героя («инкрустация» темы моря в речитативе и арии Садко «Кабы была у меня золотая казна» из I действия) и природный макрокосм. Вследствие такой многозначности музыкальный образ моря получает интенсивное интонационно-образное развитие. Не останавливаясь на нем во всех деталях, отметим его узловые моменты.

Основной образ оперы, программно изложенный в оркестровом вступлении «Окиян-море синее» во всей своей живописной яркости и бытийной мощи, прозвучавший в I картине как тема мечты Садко, входит в драматургическое развитие главной действующей силой в начале V картины и остается таковым до конца. Он открывает и заключает все три последние картины, сопровождает Садко во всех перипетиях его подводного странствия и завершает оперу. Однако он не иллюстрирует сюжет, а получает самостоятельное музыкальное развитие и концепционную трактовку.

Вся пятая картина построена на разработке темы моря, которая существенно изменяется уже к концу оркестрового вступления к данной картине, после остановки корабля и в продолжение последующей сцены жеребьевки. Она приближается здесь по звучанию к теме рока: ее плавный мелодический рисунок дробится на отдельные сегменты и интонационно деформируется, в нее внедряется характерный «стук судьбы» у литавр (ц. 80 — ц. 100 и далее). В конце картины, когда «судьба свершилась» и Садко остался «середь моря один», море восстанавливается в своем первоначальном — «природном» образе и значении, как спокойно колышавшийся бескрайний водный простор, что сопровождается репризой начала картины и оркестрового вступления ко всей опере «Окиян-море синее».

Но едва над морем «восходит полный месяц» и начинается перемещение действия из мира реального, надводного в мир фантастический, подводный (сцена погружения Садко

в конце пятой картины), тема моря вновь меняет свое обличье и значение. Сначала психологизируется, передавая сердечное волнение Садко в предчувствии близкого «часа свиданья» (ц. 350) и ответный зов Волховы из глубины царства подводного (ц. 370–380). Погружение же действия в глубь моря осуществляется путем перемещения темы в иной интонационно-гармонический мир в начале шестой картины. Она звучит здесь в увеличенном ладу и выступает уже в другом значении — как элемент узора дивного, изысканно-красочного декоративного полотна, каковое представляет собой музыкальная картина подводного царства. Поэтому главной здесь является ее колористическая трактовка: сохранение в неизменности вычлененного из нее двутакта (подобно раппорту в орнаменте) и его темброво-гармоническое «расцветивание». Так тема природы «погружается» в интонационную среду фантастического царства, осуществляя связь двух миров. Но роль ее на этом не кончается. В кульминации шестой картины тема моря фиксирует начало превращения могучей силы природы, природного космоса — в фантастическую стихию, в хаос (пляска Морского царя и Царицы-Водяницы — 6 тактов до ц. 970).

После разрешения конфликта в подводном царстве с вмешательством Старчища, при возвращении Садко с царевной Волховой в мир реальный, вновь интонационную связь осуществляет рассматриваемая тема, которая сочетается здесь с уходящими, «рассыпающимися» темами волшебного царства и отзвуками прощального хора его обитателей. Но еще более значительный интонационный процесс сопровождает окончательное исчезновение фантастического мира, поглощение его сомкнувшимися водами Окиана-моря синего. В оркестровом заключении шестой картины, когда уже «сошло со сцены» царство Царя Морского, окончательная ликвидация темных фантастических сил, господствовавших над природой, осуществляется противоборством двух тем. Борьба темы моря-Окиана с властной и могущественной в прошлом темой Морского царя в их вертикально-подвижном контрапункте (ц. 1180–1190) завершается поглощением второй из них первой, растворением лейтмотива царя-владыки в теме моря как образа природы, утверждаемой в ритмическом увеличении. Космос восстановлен. И, наконец, социальное значение моря

для жизни Новгорода как торгового морского пути, укрепляющего его государственное могущество, утверждается в финальной сцене, где заключительное апофеозное звучание темы в оркестре одновременно суммирует и все другие смысловые значения образа моря в опере.

Море неразлучно с героями и в «Сказке о царе Салтане» — этом поэтичнейшем создании Римского-Корсакова. После суетливого мира Тмутаракани, с его замкнутым пространством, мельтешением корыстолюбивых страстей и злокозненных измышлений, оно появляется сразу как выход в открытый мир, в необъятный природный космос, где в гармоничном согласии между собой — бездонное небо и море, звезды и волны. И эта вселенная — шатер из ночного неба и моря — принимает в себя человека, укрывает и оберегает мать и ребенка, а ее порядок и гармоничное совершенство умеряют страдания и возвращают силы. Море в «Салтане» — могущественная, благожелательная к человеку и чудотворная стихия. Оно исполняет желания и рождает чудеса: дает чудесное спасение, чудесное царство — град Леденец, чудесную Царевну-Лебедь, любовь и счастливое воссоединение семьи. И оно же — пространство, разделяющее и связывающее Тмутаракань и Леденец, мир Салтана и мир Гвидона, отца и сына. И им же исполнен душевный мир Гвидона, неразрывно связанного с морем и в своих действиях (борьба с коршуном над морем, перемещение из одного царства в другое), и в своих помыслах (об отце), и в лирических переживаниях (о Царевне-Лебеди). Поэтому и музыкальный образ моря, рождающийся в самом конце I акта, как бы подхватывающий действие и переводящий его в другое смысловое пространство (переходящий в симфонический антракт ко II акту «В синем небе звезды блещут...», где в полном объеме развернута картина природного космоса), прослаивает все действие оперы. Он появляется в начале II акта, когда герои перемещаются в мир природы и море дружелюбно раскрывается им, и в его конце, когда они засыпают, а действие вновь подхватывается и продолжается ровным дыханием моря, которое на рассвете дарит героям чудо-чудное, город Леденец. В оркестровом вступлении к III действию, предваряющем арию Гвидона «Ветер по морю гуляет», образ моря соединяется с темой мечты юного князя, устремленного сознанием к «царству славного Салтана».

Музыкальный материал моря открывает и вторую картину III акта, впервые вместе со шмелем-Гвидоном проникая в мир Тмутаракани и осуществляя связь двух миров оперы, равно как и в начале последней картины, когда море воссоединяет семью, делает целостным разорванный злыми кознями мир героев и тем завершает свою миссию.

Наконец, вершина корсаковского творчества в рассматриваемом аспекте — его великое создание «Сказание о невидимом граде Китеже», где искомое нами содержание фокусируется в образе Февронии. И дело здесь не только в том, что великолепная, одухотворенная, исполненная «живой жизни» «Похвала пустыне» (тоже сквозной в опере образ леса — матери-земли, вскормившей и взрастившей Февронию) — это характеристика и природного космоса, и органичной жизненной среды героини, а в образе Февронии воплощены единство и гармония человека и природы (что само по себе является художественным завоеванием и одной из главных тем всего творчества Римского-Корсакова). Образ Февронии совершенно закономерен в художественном мире композитора, типично корсаковский и вместе с тем даже у него уникальный. В нем в совершенной художественной форме кульминационно выражено то «космическое чувство слияния с природой» и «аффективное отношение к миру как целому» (И.И. Лапшин), которое было свойственно самому композитору и которое в опере составляет концептуальное ядро, доминанту этого образа. Полная и органичная слиянность героини с окружающим ее миром, когда не только она понимает настроение и язык зверей, птиц, цветов, деревьев, но и они понимают ее, доверчиво обращаясь с ней и отзываясь на каждое ее душевное движение, — именно это пребывание человека в космосе природного бытия делает его совершеннейшим созданием Творца. Важно то, что само духовное содержание образа Февронии космично, соизмеримо с окружающей ее живой вселенной и потому находится с ней в полном и гармоничном равновесии. И оттого именно она, Феврония, одухотворяет все вокруг себя, несет в себе и творит вокруг себя нравственный космос, а ее отношение к природе есть центральная ось этого космоса — социально-нравственного миропорядка.

Но композитор показывает не только это. Он не творит образ однобоким в его слиянности с природой и отчужденности

от мира людей. Римский-Корсаков представляет образ Февронии как в созерцании и общении с миром природы, так и в действии, причем во всех слоях многоуровневой структуры содержания грандиозной эпопеи «Китежа», развертывая его духовную сущность в социальном, психологическом, историческом и метаисторическом конфликтах оперы, чтобы в конце привести ее вновь к единству с миром, но после всех пережитых трагических потрясений уже в ином, духовно сотворенном ею мире. В этом ее преображении, параллельном преображению града Китежа, ее сопровождает преображение природы (керженского леса — в небесный сад в первой картине IV действия), вновь связывая воедино космос человека, создаваемого им общества (социума, устроенного на основе вечных и главнейших во все времена духовно-нравственных ценностей, символом которых в последней картине оперы сияет «неизреченный свет») и бытия природы.

Тем самым значение природы в сочинениях Римского-Корсакова многомерно. Музыкальные образы природы и создают поэтичайшие звуковые пейзажи, и активно участвуют в действии, фиксируя своим «отношением» все его повороты. Многозначна и роль природы в художественной картине мира композитора: она представляет природный космос как самый внешний, глобальный ее круг, вводит пространственно-временной масштаб макромира и образ вечного бытия. Она же осуществляет взаимосвязь всех жизненных уровней и миров — реального и фантастического, души человека, социально-нравственного уклада общества и окружающей их вселенной.

Однако природа не только объединяет все этажи картины мира, но и обладает оценочным значением: большой мир природы отражается в человеке и обществе и определяет их по нравственной шкале. Поэтому для Римского-Корсакова всегда принципиально важно не только его присутствие, но и «поведение» в мире людей. Природа в его произведениях заодно с героями высокой нравственности и духовности: в их внутреннем пространстве отражается мир как целое, они несут его в себе, он определяет их внутреннее содержание и внешнее поведение. И наоборот, герои бездуховные глухи к природе и не слышат даже ее грозных предупреждений, пребывая целиком в своем замкнутом, нравственно-искаженном мире (Додон). Если же волею судьбы они входят

в большой мир природы и истории, то образ природы искажается, отражаясь в кривом зеркале их извращенного сознания (к примеру, малиновый звон китежских колоколов — «природный» образ спасенного невидимого града — в воспаленном мозгу Гришки Кутерьмы превращается в мрачный карающий колокол, бьющий «словно обухом по темени»). Равным образом концептуальное значение в операх Римского-Корсакова приобретает трактовка пространства и в мире людей, где показ его разомкнутым в открытый космос или замкнутым, не входящим в мир природы, единым с ним или отграниченным от него также выступает оценкой этого мира. У Римского-Корсакова мир, из которого исключена природа, — это мир ложный, мир зла, сотворенный хаосом. Так единство или разобщенность героя и общества с бытием природы выступают у композитора критерием цельности, гармоничности и истинности или разорванности, дисгармоничности, разрушенной целостности духовного мира человека и социальной системы (общества, народа), а потому их неистинности и порочности.

Отсюда становится понятной иная трактовка образа природы в двух последних сказочных операх композитора, отсутствие ее как космоса в царствах Кашея, Кашеевны и Додона. Ведь фантастические пейзажи в опере «Кашей бесмертный» с символикой зимы-смерти в царстве Кашея и ядовитым дурманом «ярко пылающих красных маков и бледно лиловой белены» в «волшебном чарующем саду» у Кашеевны не воплощают образ бытия природы, а являются фантастически образной материализацией царящей в них атмосферы зла, выступают внутренними атрибутами царства зла. Характеристикой миров зла в «Кашее» становится не образ природы как космоса, а образ природной стихии как хаоса, который представлен картиной снежной метели в царстве Кашея — вакханалией хаоса, диким разгулом вьюги-стихии, этой своего рода «пляски смерти», и сквозным образом «хищных волн» у Кашеевны — символом неуправляемой стихии бурных страстей, захлестывающих человека и ведущих к гибели, природной параллелью стихии морально-нравственного хаоса. И лишь в самом конце оперы, после гибели обоих царств зла, возникает космический образ природы как всепобеждающего света, яркого весеннего солнца и расцветающей весенней природы — символов

жизни, победы добра над силами зла, космоса над хаосом. Финал оперы распахнут из замкнутого пространства царств Кассея и Кассеевны в открытое пространство большого мира природы, в который выходят герои, выдержавшие все испытания, сохранившие любовь и верность как главные качества духовной цельности и, значит, космос души.

Образа бытия природы нет и в мире Додона. Два музыкальных пейзажа в «Золотом петушке» (мрачное ущелье смерти в начале II действия, где все «тихо, безмолвно и зловеще», и наступление темно-свинцовой тучи на царство Додона в начале III акта, где «воздух насыщен предчувствиями страшной грозы») сходны между собой и новы у композитора. Они представляют не образ природы, а ее отношение к чуждому ей миру Додонова царства. Природа враждебна этому порочному миру, повернута к нему зловещим ликом и выступает как грозное предзнаменование, которое вследствие своей духовной слепоты не воспринимает незадачливый, но грозный царь — «отец „дурацкого“ народа». Поэтому в пейзажах «Золотого петушка», создающих мрачную атмосферу чего-то неотвратимо надвигающегося, преобладает сгущенно-эмоциональная доминанта, что выделено и в приведенных авторских ремарках, необычных для Римского-Корсакова, и указывает на новую трактовку музыкального пейзажа и образа природы в последней опере композитора. Ценностным камертоном мира Додона становится и образ птицы в клетке — символ несвободы и замкнутого, ограниченного пространства этого искаженного, деформированного мира. Даже солнце, заглавный образ в поэтике композитора, не сияет в царстве Додона, а «пробралось в палату яркими полосами света в пыльном воздухе и играет на изразцовом полу, отчего остальная часть кажется немного сумрачной», т. е. светит лишь для того, чтобы изобличить «пыльный воздух» в государстве и ярко оттенить царящий в нем сумрак.

Так природа в операх Римского-Корсакова наполняется глубоким философским, социальным и духовно-нравственным значением и выполняет важнейшую роль в создаваемой им художественной картине мира. Представляя большой мир космоса, выступая критерием истинности мира людей и духовного содержания человека, получая сквозное развитие и связывая все драматургические пласты, именно

образы природы обеспечивают в наибольшей мере трактовку мира как целого, делают целостной его многоуровневую картину мира и взаимодействующими все ее содержательно-функциональные компоненты.

Итак, народные обряды и музыкальные пейзажи в произведениях Римского-Корсакова представляют образы бытия народа и бытия природы в их неразрывной связи и в отношении к человеку и образуют фундаментальные опоры его художественной картины мира как целого. Именно они обеспечивают устойчивость и целостность творимого им образа мира в эпоху, когда силы исторического, социального и нравственного хаоса становятся все мощнее. Они же раскрывают мифологические черты мышления композитора «коллективными судьбами» и «космическими масштабами», «сущностными законами социального и природного космоса»¹. В этом свете объективность, о которой так часто говорят, характеризуя стиль Римского-Корсакова, не выглядит как его беспристрастность и ученая холодность (напротив, он был очень впечатлителен, тонок, поэтичен и даже восторжен в восприятии мира и его художественном воссоздании). Объективность Римского-Корсакова — в направленности его сознания на постижение и художественное претворение сущностных объективных законов мироздания, бытия народа и природы, глобальной онтологической связи человечества и мироздания и человека как фокуса отношений с миром как целым.

Важно то, что, имея предпосылки такого мышления в природе своей индивидуальности, композитор пришел к нему через проникновение в мир родного фольклора, знание разных жанров которого у него было глубоким и органичным. Но именно изучение обрядового фольклора, выявившееся как его наиболее сильное пристрастие, давало композитору всестороннее проникновение в социальный, нравственный и эстетический мир народа, понимание нерасторжимой связи человека и природы как основы народного образа жизни и миропонимания, выраженного в древнем языческом пантеизме (так же, как и в христианстве). Восхищаясь красотой народной жизни, явленной в ее обрядовых формах, увлекаясь поэзией народного быта, Римский-Корсаков одновременно

¹ Мелетинский Е. М. Указ соч. С. 265, 9.

постигает в нем закономерности народного бытия и мышления и заключенный в них общечеловеческий смысл.

Такое философско-эстетическое освоение фольклора, внимание к нерасчлененной цельности народного бытия в его единстве с бытием природы открывало и новые горизонты в трактовке извечной для русского искусства темы народа: не как героя социальной и исторической трагедии, а как творца и носителя национальной культуры в ее целостном — историко-социальном, нравственно-духовном и художественно-эстетическом значении. В таком понимании темы народа у Римского-Корсакова выявилась и новая художественная интерпретация эпического — не через богатырство и бунтарство, а через устойчивые формы бытия народа как созидательные силы его культуры, сохраняющие и передающие национальный культурный опыт и осуществляющие историческую связь времен в противовес разрушительным тенденциям современности.

Помимо этого, тема народа в такой трактовке уже перерастает в тему России — всеобъемлющую и целостную тему России, которая сложилась и начала главенствовать в русском искусстве и философской мысли к концу XIX века. Глубоко закономерно, что именно в данное время рождается масштабная философская концепция Владимира Соловьева — концепция всеединства мира и «оправдания добра», залогом достижения будущего совершенного общества в которой мыслится нравственное совершенствование человека. В музыке этот путь от темы народа к теме России ярко представлен соотношением и творческой преемственностью двух великих новаторов и мыслителей — Мусоргского и Римского-Корсакова. Никто с такой потрясающей силой не раскрыл всю глубину социальной трагедии народа и не размышлял о нем как о великом историческом деятеле, как гениальный реалист и психолог Мусоргский, используя для этого «свой» пласт фольклора — жанр плача-причитания, выразивший трагические стороны народной жизни, а в эпоху Мусоргского с наибольшей силой наполнившийся социальной проблематикой — мотивами социального неравенства, угнетения, крестьянской доли Горя-Злосчастия и др.¹. И никто так мно-

¹См. об этом: *Чистов К. В.* Народная поэтесса И. А. Федосова: Очерк жизни и творчества. Петрозаводск, 1955.

гогранно, как Римский-Корсаков, не представил в музыке целостный образ России, который раскрывался им и через нравственную красоту народа, его души — так, как она выразилась в песне, обряде, бытине, сказании, — и в одухотворенной красоте ее природы, предстающей у него как универсальная среда обитания человека и одновременно как родная и духовно близкая, национально-русская — васнецовская и левитановская, врубелевская и нестеровская; в гармоничной упорядоченности и эстетизме народного быта — и в неизбежности ее бытия; в глубинной самобытности национального характера в его психологическом пространстве от Февронии до поистине героя Достоевского Гришки Кутерьмы — и в богатстве и своеобразии ее сказочного мира, сияющего радужными красками чудес и исполненного едкой сатиры. А также во множестве других ее ликов, сливающихся в художественно цельный и узнаваемый образ корсаковской России. Образы бытия, воплощенные во вдохновенных музыкальных пейзажах и сценах народных обрядов в сочинениях композитора, способствуют при этом созданию масштабной мифопоэтической художественной картины мира, как раскрывающей многоплановый образ России, так и выходящей к общечеловеческим горизонтам.

4. ФИЛОСОФСКО-ДУХОВНАЯ КОНЦЕПЦИЯ «ЦАРСКОЙ НЕВЕСТЫ»

4.1. Драма Л.А. Мея в интерпретации Н.А. Римского-Корсакова

То, что «Царская невеста», наряду с «Борисом Годуновым» и «Пиковой дамой», принадлежит к вершинам мировой музыкальной драмы, а русская опера совершила в ней один из своих высочайших взлетов, сегодня уже не требует доказательств. И среди опер самого Н.А. Римского-Корсакова к настоящему времени она является наиболее известной, любимой и репертуарной: вряд ли найдется театр, который не обращался бы к ней и не возобновлял бы ее постановок на протяжении своей истории. Драма сильных страстей и крупных характеров, имеющая мастерски выстроенную, целенаправленную и стремительно развивающуюся драматургию, разрешающаяся мощным трагедийным взрывом и катарсисом редкой, поистине «иномирной» красоты Des dur-ной арии Марфы, заставляющая пережить сильнейшее художественное потрясение, «Царская невеста» не оставляет впечатления недосказанности, непонятности, скрытых пластов содержания, вызывающих к их разысканию и расшифровке. Напротив, драма выражена в ней открыто и ясно и не рождает ощущения пережитой, но не постигнутой тайны.

Вопросы начинают появляться при углублении в музыкальную драматургию оперы — в ту *интонационную концепцию*, которую создал композитор на основе избранной

им драмы Л.А. Мея. А она при ближайшем рассмотрении обнаруживает свой глубоко продуманный, системный и новаторский характер. И потому «Царская невеста», самая популярная из оперного наследия Римского-Корсакова, одновременно является все еще недостаточно исследованной среди основного корпуса его опер — не вполне раскрытой как в плане ее масштабной концепции, не ограниченной лишь историко-бытовой драмой, так и в плане ее музыкального языка, который как будто не поражает новизной (не в пример «Кашею Бессмертному»), но при ближайшем рассмотрении уже представляет новое звукотехническое мышление композитора позднего периода творчества, когда завоевания его в данной области велики и закладывают фундамент инновациям грядущего столетия.

Римский-Корсаков и сам придавал этой опере особое значение и отстаивал ее новаторство, значимое как для его собственного творчества, так и — не больше и не меньше — для дальнейших судеб оперного искусства, несмотря на ее внешнюю традиционность, о чем свидетельствуют его неоднократные высказывания в письмах к разным корреспондентам. ««Царская невеста» есть вещь для меня новая и оригинальная, — писал он Н.И. Забеле-Врубель. — Я удивляюсь, как многие завзятые музыканты не хотят этого понять»; «... видно, и в ней есть кое-что непонятное, и она, оказывается, не так проста, как кажется»; «... мне думается, что «Царская невеста» впоследствии будет иметь сильное влияние и на других композиторов русских, а теперь они думают, что она плетется где-то позади»¹.

Известно, что «Царскую невесту» не любила жена композитора, Надежда Николаевна, которая в письме к сыну Андрею назвала ее «вообще самой неудачной из опер» своего гениального мужа. Ее не устраивало в ней «возвращение к старым оперным формам в стиле «Жизни за царя», особенно в применении к такому чисто драматическому сюжету, т. к. это мешает сценическому движению», обилие вокальных ансамблей («музыка всех этих дуэтов, трио, квартетов, секстетов довольно банальна, только прилична, хотя при

¹ *Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель / Сост., автор вступ. статьи, комментариев, указателей Л.Г. Барсова. М.: Композитор, 2008. С. 194–195.*

этом видна рука мастера»), отсутствие сильного драматизма («Я не нахожу в этой опере ни одного сильного, потрясающего места»). Наконец, вообще отсутствие «превосходной музыки» (!), которая бы искупала эти недостатки¹. И хоть после премьеры оперы в октябре 1901 года в Мариинском театре, прошедшей с огромным успехом, Надежда Николаевна переменила свое мнение, но лишь отчасти, и полемика между ней и Николаем Андреевичем вокруг «Царской невесты» продолжалась еще не один год. «От многого, мною тогда сказанного, я не отказалась бы и теперь, — вновь писала она сыну Андрею. — Но это только одна сторона медали. (...) Я почти ничего не говорила о достоинствах, о многих прекрасных речитативах, о сильном драматизме IV действия и, наконец, об изумительной оркестровке. (...) Тут редкое соединение таланта с необычайным мастерством. Оркестр рисует с изумительной красотой и правдивостью не только положения, но и все изгибы движений души действующих лиц»².

Однако Римский-Корсаков всемерно отстаивал достоинство оперы и «в обиду ее не давал», хотя позиция жены его сильно огорчала. Словно отвечая на ее претензии, он пишет ей после репетиций накануне премьеры в Московской Частной опере в октябре 1899 года: «Ты не согласишься, как мне было приятно прослушать ансамбли. (...) Но почему же я в этот раз особенно удовлетворен и неужели это только самообольщение? Нет, я уверен, что Царскую невесту пока никто не оценил и, отведя ей последнее место в ряду моих опер, вследствие несоблюдения в ней идеалов кучки, делают непростительную ошибку. (...) А звучит она, поверь, во все не старомодно, а очень ново»³.

Споры по поводу «Царской невесты» продолжались и после «Салтана», которого Надежда Николаевна предпочитала его предшественнице и ставила несравненно выше. Николай Андреевич парировал: «В общем, я с твоим мнением вполне согласен; но согласись с тем, что в Салтане я

¹ После премьеры «Царской невесты» в Московской Частной опере в октябре 1899 года она писала сыну Андрею: «...считаю эту оперу не только гораздо ниже «Садко», но и вообще самой неудачной из опер папы» // *Н.А. Римский-Корсаков. Из семейной переписки*. С. 204.

² Там же. С. 205.

³ Там же. С. 203.

нигде не поднялся до высоты последней картины Царской невесты, которая всегда останется наряду с лучшими моими вещами, причем не представляет повторения чего-нибудь прежнего». — Заметим, что композитор все время подчеркивает новаторство оперы и безусловную ценность этого новаторства. — «Сверх того Царская невеста представляет собой новый и откровенный поворот к пению, а следовательно, не назад, а вперед, и если этот поворот не вызовет оперного искусства к дальнейшей жизни, то, следовательно, ему суждено погибнуть в том болоте, в котором оно начало увязать, несмотря на все талантливые пробы правды, которыми только отчасти искусство может воспользоваться»¹. Бунт против идеалов Могучей кучки здесь очевиден, так же как и напряженные поиски путей развития оперного жанра и осознание огромной личной ответственности в этом деле, лежащей на нем как на главе русской композиторской школы после смерти Чайковского.

Спор о «Царской невесте» (собственный внутренний и с женой), как о путях дальнейшего развития оперного искусства, не утих и после «Кашея», которого Римский-Корсаков написал в «передовой» манере и который был очень высоко оценен Надеждой Николаевной. «Вообще я от «Кашея» в восторге; это одна из лучших папиных опер, — сообщала она Андрею после премьеры в Москве в декабре 1902 года. — В целом получается очень сильное впечатление. И это не только мое мнение. Здесь многие музыканты в восторге от «Кашея». Гречанинов сиял от удовольствия. Танеев был в каком-то возбужденном состоянии, я его никогда таким не видала. Он сказал: эта опера — новое слово в музыке»². Сам же композитор иначе оценивал «Кашея» в сравнении с «Царской». После предпремьерных репетиций в Московской Частной опере он писал Надежде Николаевне: «Музыка моя мне нравится мало; в диссонансах ужасный пересол. Лучше всего то, что не представляет собой *передового* и что составляет шаг назад, по мнению чехов: песня с мечом, дуэт Царевны и Королевича (A-dur), ариетта Королевича (As-dur); впрочем, декадентский дуэт Кашеевны с Королевичем выходит хорошо. Ко всему прочему надо *привыкать*, а с непривычки

¹ Там же. С. 207.

² Там же. С. 212.

оно отталкивает. Хор (метель), впрочем, недурно выходит». И вывод после этих размышлений, который о многом говорит: «С одной стороны, *писать, как написана Царская невеста, нельзя, чуть ли не стыдно*» (заметим, что это при повсеместном успехе оперы! — Л.С.), «*а писать, как написан Кашей, тоже не годится, неприятно и лживо*» ¹(курсив мой. — Л.С.).

Чего же не поняли и не оценили в опере «русские передовики» и главный критик композитора — его жена, мнению которой он всегда доверял?

4.1.1. На пути к «Царской невесте»

Начнем с того, что опера создавалась Римским-Корсаковым в период его очередной «смены вех», нового стилизового перелома 1897 года, и стала его завершением. К нему побуждала композитора его невероятная ответственность и «бдительность» в творчестве. «Сильно подозреваю, что кроме Вас, Ястребцева и еще 3-х, 4-х особ, склонных к фанатизму, прочие замечают во мне упадок или по крайней мере склонность идти по наклонной плоскости. И очень может быть, что они правы; самому заметить это всего труднее. Сверх того, время теперь для музыки трудное, многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение...», — писал он В.И. Бельскому в марте 1897 года ².

Это был период острого переживания им ухода в прошлое целой эпохи, деятелем которой он был, и надвигающегося будущего — радикально нового, говорящего другим языком, и, соответственно, необходимости отвечать на его вызовы, чтобы не остаться «в тени прошлого». Сколько историко-стилевых эпох Римский-Корсаков уже пережил, называя себя деятелем «конца XIX века и периода от освобождения крестьян до падения самодержавия» ³, остро переживая их рубежи, когда старые идеалы «разбивались

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Из семейной переписки. С. 211.

² Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментариев, указателей Л.Г. Барсова. СПб.: СПбГК, 2004. С. 244.

³ Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т.8 Б. Письма к С.Н. Кругликову. М.: Музыка, 1982. С. 177.

вдребезги», а новые лишь предчувствовались и угадывались и были еще не ясны! Композитор был предельно чуток к веяниям времени и внимательно следил за переменами в искусстве — в его образности, тематике и в языке, которому всегда придавал первостепенное значение. И так же, как в кризисе начала 1890-х годов, Николай Андреевич стремится осмыслить происходящие перемены системно — рационально-философски и творчески. Он опять замысливает труд по эстетике музыкального искусства, пытаясь понять границы его возможностей, его современное состояние и направление поисков: «развитие искусства в XIX столетии идет с поразительной быстротой, — писал он в этом труде. — Может ли оно пойти далее по пути своей эволюции? *Не стоим ли мы накануне конца?*»¹ (курсив мой. — Л.С.). Последний вопрос — лейтмотив всего позднего творчества композитора, побуждающий его в эти годы к радикальному пересмотру старого арсенала.

Ощущение смены эпох, завершения, конца было присуще в целом рубежу веков, охваченному эсхатологическими предчувствиями, и совпало с кризисом личного творчества. Тема эта возникает на страницах писем Римского-Корсакова к разным адресатам неоднократно и чувствуется, что исторический и художественный «перелом эпох» переживается композитором и эпохально, и лично («розовых мечтаний, присущих временам Могучей кучки, и следа нет»!).

Как известно, это началось после «Садко», который потребовал от композитора огромных сил, стал высочайшей вершиной его творчества и всей русской музыки 90-х годов и, по оценке Римского-Корсакова, завершил собой средний период его «оперной деятельности»². Но, пережив неуспех «Млады», «Ночи пред Рождеством» и столкнувшись по завершении «Садко» в 1896 году с отказом ставить оперу на им-

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Из семейной переписки. С. 210.

² «Таким образом, «Млада» и «Ночь перед Рождеством» являются для меня как бы двумя большими этюдами, предшествовавшими сочинению «Садко», а последний, представляя собой наиболее безупречное гармоническое сочетание оригинального сюжета и выразительной музыки, завершает собой средний период моей оперной деятельности», — засвидетельствовал композитор в своей Летописи // Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Девятое издание. М.: Музыка, 1982. С. 262 (курсив мой — Л.С.).

нии, святости, Божестве»), «о религиозных верованиях», т.е. о религиозно-духовной проблематике. Велись они с особой «заразительной горячностью», свидетельствующей об их первостепенной жизненной и творческой необходимости для композитора¹. И по содержанию разговоров, и по их тону чувствуется кризисность и переходность переживаемого композитором времени, искания им своего дальнейшего пути и приближения к следующему — позднему периоду.

Выработка нового языка и новой стилиевой манеры особенно активно и целенаправленно проходила в 1897 году, что подробно описано композитором в его Летописи и засвидетельствовано, помимо творчества, в ряде писем к наиболее близким корреспондентам, неоднократно освещалось и в музыковедческих работах². И все же напомним основные черты этого перехода в направленности на «Царскую невесту», поскольку все найденное и наработанное в этих исканиях, по слову Римского-Корсакова, впервые «выльется» именно в ней.

Композитор явно стремится расширить горизонты своего творчества и выйти за пределы той «единственной дороги, по которой способен идти, т. е. — русско-славянской оперы». Поиски новой тематики и образности идут по-прежнему в области мифологии, но на сей раз универсальной, всечеловеческой — библейской и античной. Из библейских его внимание привлекают «Соломонова печать», «Два мира» и «Царь Саул» (которого после неудач с театрами композитор намеревается «писать для себя, а не для публики или дирекции»³, из античных — «Геро и Леандр» и гомеровский «эпизод с Навзикаей»⁴, в течение нескольких лет занимала его и мистерия «Небо и Земля» по Байрону. *Чувствуется стремление к масштабным*

¹Цит. по: Орлов Г. Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 14. Л.: Музыка, 1975. С. 9.

²См.: Летопись моей музыкальной жизни, с. 262-263; Орлов Г. Н.А. Римский-Корсаков на пороге XX века. Пути исканий; Кандинский А. История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1979; Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков и др.

³Письмо Бельскому от 16.02.1897 г. // Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступ. статей, комментарии, указатели Л.Г. Барсова. СПб.: СПбГК, 2004. С. 241.

⁴Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. С. 194.

замыслам и жанрам — мистерии, драме, а в них — к вечным коллизиям, универсальным конфликтам, крупным характерам. «Может быть, принимаясь за сюжет библейский или древнегреческий, я отступлю от дороги, единственной дороги, по которой способен идти, т.е. от русско-славянской оперы. А может и вообще-то мне не следует приниматься за оперу, чтоб не осрамиться на старости лет», — пишет композитор Бельскому. — «Сверх того, *время теперь для музыки трудное, многие прежние идеалы разбиты вдребезги, в умах брожение*, а самонадеянности и розовых мечтаний, присущих временам существования могучей кучки, и следа нет. *Много вещей на глазах у нас состарилось и выцвело*, а многое, казавшееся устаревшим, по-видимому, впоследствии окажется свежим и крепким, и даже вечным, если только что-либо может быть таковым»¹. Не отказывается он, в продолжение «Садко», и от русских былинных сюжетов (об Илье Муромце, Добрыне, о Даниле и Василисе Микулишне), полностью отвергая лишь исчерпавшую себя славянско-мифологическую тематику. Но ни одного из перечисленных замыслов не осуществляет. Время ушло вперед, идеалы изменились, атмосфера времени стала иной — и сам композитор вступал в другой возраст.

С начала 1897 года Римский-Корсаков начинает новый «переход Рубикона». Процесс интенсивного обновления идет в трех направлениях: 1) *поиск новых сюжетов*, расширение проблематики и образности; 2) *выработка нового музыкального стиля* (здесь искания идут двумя путями: нахождение «*истинно вокального письма*» и новое открытие *неисчерпаемых резервов классики* (вновь освоение музыки Баха, Моцарта и Бетховена, Глинки и Шопена; иначе говоря, движение от «передовых идеалов» Могучей кучки — назад к «вечному») и 3) *путь к драме-трагедии и соответствующему типу драматургии* (где образцами композитор избирает «Дон Жуана» Моцарта, «Пиковую даму» Чайковского, «Бориса Годунова» Мусоргского (ставит по подписке в своей новой редакции), «Каменного гостя» Даргомыжского).

И подобно тому, как за лето 1872 года Римский-Корсаков «засел за ученичество» и написал более 60 фуг (чем вызвал восхищение Чайковского), так за весну и лето 1897 года он

¹ Письмо Бельскому от 03.03.1897 г. // Н.А. Римский-Корсаков. Письма с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 244.

создал один за другим, без остановки, множество вокальных сочинений (около 50 романсов, вокальные дуэты, трио, кантату «Свитезянка», оперу «Моцарт и Сальери» и мн. др.). Начав этот процесс, композитор пишет Бельскому: «Большого ничего не затеял. Летом, вероятно, буду писать мелочи: романсы, дуэты, хоры и т. п. *Надо поучиться, т. е. сделать побольше этюдов, а тогда уже приняться за большое, иначе легко начать повторяться*»¹ (курсив мой. — Л.С.).

Описывая подробно обретение нового вокального стиля в Летописи, Римский-Корсаков фиксирует **важный переход, совершившийся в нем самом**: «Летом 1897 года в Смычкове я сочинял много и безостановочно. (...) Мелодия романсов, следя за изгибами текста, стала выходить у меня чисто вокальной, т.е. становилась таковою в самом зарождении своем... между тем как прежде... она создавалась как бы инструментально... Чувствуя, что новый прием сочинения и есть истинная вокальная музыка, и будучи доволен первыми попытками своими в этом направлении, я сочинял один романс за другим... Сверх того... я принялся за пушкинского «Моцарта и Сальери» в виде двух оперных сцен речитативно-ариозного стиля». В результате: **«Я чувствовал, что вступаю в какой-то новый период** и что овладеваю приемом, который у меня являлся до сих пор как бы случайным или исключительным». Так же и в опере: **«выходило нечто для меня новое** и ближе всего подходящее к манере Даргомыжского в «Каменном госте»»² — «alla “Каменный гость” (однако не совсем уж)», добавляет композитор в письме М.П. Беляеву (от 25.07.97). Оговорка «однако не совсем уж» важна. У Римского-Корсакова в этой опере — сочетание речитативно-ариозного стиля, идущего от слова (его «нового вокального стиля»), с полистилистикой — работой по моделям моцартовского стиля и цитированием его (что, заметим попутно, наряду с другими процессами позднего стиля Корсакова, готовит пути развития искусства в XX веке, в первую очередь в творчестве его учеников — И. Стравинского, С. Прокофьева, Н. Мяковского и других).

Под влиянием этой работы Римский-Корсаков вновь

¹ Письмо Бельскому от 29.05.1897 г. // Там же. С. 249.

² Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. С. 262-263.

вернулся к изучению музыки (техники, стиля, мелодики, гармонии, контрапункта) любимых композиторов как к неиссякаемому источнику вдохновения, высказывая их восторженную оценку: «Душевно радуюсь, что Вы оценили «Дон Жуана». Пора бы всем русским передовикам бросить косность либерализма и понять, что это гениальная вещь и что это всем операм мати. (Вместе с «Волшебной флейтой»), — пишет он Бельскому 29.05.97. — Желаю Вам... полюбить Баха и Моцарта. Боги! до чего они гениальны!» И тут же — о своем «ученичестве»: «Может быть, прочтя эти строки, Вы скажете, что я стареюсь и что мне на старости лет не пристало писать романсы; а я скажу, что на старости *оно виднее*»¹. Похоже, что «оно виднее» — это о некоем прозрении, зрелой мудрости, новом понимании, которое открылось в процессе «переоткрытия классики» (воспользуемся языком современной философии). Учился у великих и понимал, что «передовитость» в искусстве приходит и уходит вместе со своим временем, а остается — вечное, непреходящее, современное во все эпохи. И, быть может, то, что язык барокко и классики не остался в прошлом, он актуален, глубок и выразителен всегда. Потому что следы этого понимания и этой любви содержит в себе «Царская невеста», в которой многое в выражении трагического сказано языком великой риторической эпохи и перечисленных Римским-Корсаковым в письмах его великих предшественников.

Изучая их музыку, композитор продолжает совершенствовать технику контрапункта, которую он считает обладающей большими возможностями для развития музыки, чем гармония, анализирует фуги Баха и Моцарта, пишет по их образцам. Закончив партитуру «Моцарта и Сальери», дописывает «Интермеццо-фугетту» между картинами оперы и после того еще на протяжении некоторого времени «овладевает» стилем Моцарта: делает набросок двойной фуги «по образцу вступлений голосов у Моцарта и с противоположной его модуляцией», затем набросок 4-голосной фуги в 49 тактов и темы для фуги на текст «Kyrie eleison» (25 и 26.08.1897). Складывается впечатление, что композитор, с одной стороны, еще не может «выключиться» из Реквиема,

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 250.

преодолеть его сильнейшее эмоционально-художественное воздействие, а с другой, — осваивает язык, мелодику, приемы трагедийного интонирования Моцарта, продолжает работать по моделям его техники и стиля.

Кроме того, весь июнь 1897 года параллельно с сочинением Римский-Корсаков «внимательно пересматривал» клавиш «Каменного гостя» Даргомыжского, изучая его вокальный стиль (на текст Пушкина!), хотя и ругая за «гармонический вздор, который необходимо исправить, прежде чем начать переинструментовывать эту оперу»¹. И в это же время, после ухода из жизни Чайковского, с большим вниманием относится к его творчеству, изучает и высоко оценивает «Пиковую даму» как лучшую из его опер и высказывает А.К. Глазунову сожаление, что не успел сказать это Петру Ильичу при жизни².

Итак, в преддверии «Царской невесты», находясь в поисках нового сюжета и устремляясь к драме, композитор одновременно изучает «Дон Жуана», «Каменного гостя», «Пиковую даму», осваивая другой тип драматургии, приемы выражения трагического и, думается, изучая закономерности построения художественного мира трагедии. Результаты этой работы тоже «впервые выльются» в «Царской невесте» (о чем речь впереди) и скажутся в том, как Римский-Корсаков перерабатывает и концепционно переосмыслит драму

¹Страницы жизни Н.А. Римского-Корсакова. Летопись жизни и творчества. Вып. 3. 1894-1904 / Автор-составитель А.А. Орлова. — Л.: Музыка, 1972. С. 101.

²В своих воспоминаниях «Мое знакомство с Чайковским» Глазунов пишет: «В 80-х годах, да и позже композиторы кружка Балакирева... относились к Чайковскому... с какой-то чисто партийной сдержанностью... Бывали исключения. Н.А. Римский-Корсаков, впоследствии оценивший и полюбивший *Пиковую даму*, выразил мне однажды сожаление, что не успел при жизни Чайковского высказать ему этого, и прибавил: «наверное ему было бы приятно выслушать мой отзыв, как о лучшей его опере» // *Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. Избранное.* М.: Гос. муз. изд-во, 1958. С. 465. М.П. Рахманова добавляет, что в период работы над «Царской невестой» Римский-Корсаков по-настоящему полюбил музыку Чайковского и изучал «не только «Пиковую даму», но и симфонические, инструментальные жанры» // *Рахманова М.П.* Н.А. Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 153.

Л.А. Мея, введя в нее, по типу названных опер, «роковую силу», но в своей особой трактовке.

Не стоило бы вспоминать всю эту фактологию, если бы она не только раскрывала процесс выработки композитором нового стиля на пороге нового, XX века, но и прямо не вела к «Царской невесте». Закончим эту тему заключительными штрихами. Владимир Иванович Бельский, после известия о написании оперы «Моцарт и Сальери», пишет Римскому-Корсакову то, под чем подписался бы каждый читающий эти строки: «Мне что-то не верится, чтобы один человек, как бы гениален он ни был, мог быть так разносторонен, — мог охватывать и сказочную мечту, и историческую действительность, — и бытовые черты, и отрешенную от всякого местного цвета дистиллированную интимную драму. Ваш «Моцарт» — музыкальное воплощение такого же совершенного поэтического создания, как и «Каменный гость»... но, наверно, совсем другого стиля, и если тот составляет высшее выражение исключительного стремления к музыкальной правде, то «Моцарт» Ваш должен быть плодом гармонического сочетания влечений: как к могучей правде и выразительности, так и к лучезарной Вашей богине, вышедшей из морской пены, — *красоте*»¹.

А вот как отвечает сам автор, подводя итог сделанному за полгода, с конца марта по сентябрь 1897 года, — правда, в письме к другому, но также близкому своему адресату С.Н. Кругликову (от 28.09.97): «Вы, вероятно, удивляетесь? Но удивительного ничего нет, так и должно быть. Уже 30 лет прошло с тех пор, когда писалось Стасовым, «что в 1860 таком-то году Русская школа высказывала оживленную деятельность: Лодыженский написал один романс, Бородин что-то задумал, Балакирев собирается что-то переделать и т. п.» Пора это бросить и пойти нормальной художественной дорогой... Сознаюсь, что я, по крайней мере, сильно изменился. Может быть, к худшему. Судите сами: «Садко» у Вас имеется, а прочее узнаете впоследствии»².

Заметим: в конце марта, начав сочинять романсы с новым вокальным стилем, Римский-Корсаков писал: «*Я чув-*

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 254.

² Римский-Корсаков Н. Полн. собр. соч. Т. 8Б. М., 1982, С. 19.

*ствовал, что вступаю в какой-то новый период...». В конце сентября — «Сознаюсь, что я... сильно изменился», и предлагает сравнить «Садко» с тем, что он создал за это лето, с «Моцартом и Сальери» и всем остальным. Чувствуется уверенность, обретение новой профессиональной почвы под ногами. Вероятно, искания увенчались необходимым результатом, произошла требуемая стилевая эволюция, и композитор считает сам, что результаты «смены вех» налицо. Опору в этом переходе, наряду с другим, дало обращение к классике, как к источнику новаций, и диалог с ней, причем не только в «Моцарте и Сальери», но и в последующих операх, в первую очередь в «Царской невесте». Суммируя достигнутое в главном направлении, композитор писал Н.И. Забеле-Врубель 14 ноября 1899, сразу после премьеры оперы в Мамонтовском театре: «Скажу Вам, что критика сбилась с толку за последние времена, как сбилась и публика. **Композиторы отучили ту и другую ценить пение. Всё устремилось на драматизм, натурализм и прочие измы.** (...) В «Царской невесте» оказалось возможным настоящее пение, и вот критика стала в тупик: пение-то она Ваше хвалит, а не может понять и усвоить себе, что **в пении заключается и драматизм, и сценичность, и всё, что требуется от оперы... что это не только самое трудное, но что это все остальное в себя включает**»¹ (курсив мой. — Л.С.).*

Произошедший творческий поворот Римского-Корсакова сразу отмечает В.В. Стасов. В письме к С.Н. Кругликову от 17 ноября 1897 года он пишет: «Римский-Корсаков нынче летом написал очень много нового. (...) Что же касается «Моцарта и Сальери», то это вещь истинно поразительная. Просто pendant и товарищ к «Каменному гостю»... Декламация поминутно изумительная! Места же поэтичные, иногда очень сильные, так и идут одно за другим непрерывной чередой. В нынешнее лето у него нет сильнее этой вещи, и вообще она представляет необычайное и неожиданное исключение среди его творчества»². Обратим внимание на то, что и из уст самого Стасова особо дорогого стоит: «Декламация поминутно изумительная!» — после прежнего, традиционного: «Солистные же партии по-всегдашнему слабоваты...».

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель. С. 166.

² Советская музыка, 1949, № 12. С. 96.

Это, действительно, «необычайное и неожиданное исключение» в восприятии Стасова — поборника «реализма» и «правды» музыкальной речи. И победа Римского-Корсакова на избранном им пути.

Выходом из переломного периода, первым крупным произведением, к которому были направлены все искания и «этюды» 1897–1898 годов, стала «Царская невеста», начавшая собою *новый творческий этап композитора*. Именно так оценивал ее сам автор: *«“Царская невеста” есть вещь для меня новая и оригинальная*, — писал он Н.И. Забеле-Врубелю 17 мая 1900 года. — Я удивляюсь, как многие завзятые музыканты не хотят этого понять. ...у них для меня намечена специальность: фантастическая музыка, а драматической меня обносят. Как не хотят понять, что «Царской невесте» предшествовал целый ряд этюдов в виде 40–50 романсов и «Моцарта и Сальери», *которые совместно изменили в значительной степени стиль моего письма, и что этот стиль весь вылился пока в “Царской невесте”*». Такую оценку оперы Римский-Корсаков повторяет и в письме певице от 7 октября 1900 года: *«остаюсь при своем мнении, что “Царская невеста” представляет новое слово в моей деятельности...»*. И просит Надежду Ивановну: «Милая Марфа Васильевна, не давайте и Вы в обиду “Царскую невесту”»¹ (курсив мой. — Л.С.).

Итак, «Царская невеста», по мнению самого композитора, начинает новый период его творческой деятельности и представляет новый стиль его письма в главном для него жанре — многоактной оперы. Он неоднократно подчеркивает ее новизну и оригинальность в двух аспектах: как оперы драматической и как первого крупного произведения, написанного новым языком, и в результате — новое слово в жанре оперы-драмы. Что же он имел в виду и можем ли мы считать, что к настоящему времени, спустя более ста лет, уже «расшифровали» его послание, поняли новаторство его замысла и воплощения? Выскажем предположение: опера «обманывала» и продолжает обманывать своей мнимой традиционностью — привычной «драмой страстей» на историко-бытовом фоне, традиционностью (и даже эклектичностью, как называют стиль оперы на Западе) оперных форм и

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель. С. 194 и 207.

музыкального языка, классичностью оркестра, при всем ее безусловном для композитора новаторстве.

Не претендуя на полноту охвата новаторства оперы, попытаемся разобраться в ряде относящихся к нему вопросов. Сосредоточимся сначала на одном из них, но таком, который в «Царской невесте» представляется исходным и центральным, — на трактовке в ней драмы.

Начнем с переработки драмы Л.А. Мея в либретто оперы, закладывающей основы ее композиторской интерпретации и концепции.

4.1.2. От драмы Мея к опере: работа над либретто

Римский-Корсаков любил драмы Л.А. Мея. Думается, за подлинность русской старины, истории, характеров, быта и, конечно, за народность языка, который драматург черпал в том же источнике, что и композитор свой музыкальный материал, — в фольклоре. Песни, обряды, пословицы и поговорки, верования и другие источники Мея называл «изустной, переходящей из рода в род летописью» народа и «обиходной философией наших предков»¹. Как известно, композитор перенес в оперный театр все драматические произведения этого автора, сделав из трех его драм четыре оперы. Надо сказать, что драматургия Льва Мея привлекала внимание композиторов Могучей кучки и ценилась в ней. Так, «Псковитянка» с Иваном Грозным в роли главного героя, по которой создавалась первая опера Римского-Корсакова, явилась в деятельности содружества 1860-х годов своего рода параллелью к трагедии Пушкина «Борис Годунов», по которой одновременно писал свою оперу друг и соратник молодого Корсакова М.П. Мусоргский. В это же время, пишет М.П. Рахманова, М.А. Балакирев и А.П. Бородин интересовались «Царской невестой» как оперным сюжетом, а Бородин даже сделал несколько эскизов, вошедших впоследствии в его оперу «Князь Игорь»².

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями // Л.А. Мей. Полное собрание сочинений. В 4 т. — Т. 4. СПб.: Издание книгопродавца Н.Г. Мартынова, 1887. С. 81.

² *Рахманова М.П.* Н.А. Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 158.

«Царская невеста» привлекала внимание композитора многие годы, о чем сам он пишет в Летописи, фиксируя начало работы над ней весной 1898 года, после окончания «Веры Шелюги»: «Тогда я приступил к осуществлению давнишнего своего намерения — написать оперу на “Царскую невесту” Мея»¹. Эпоха Ивана Грозного, сильные характеры, столкновения страстей и воля, напряженный драматизм действия (драма любви, ревности и мщения), два полярных женских образа («страстный» и «покорный», по определению Мея), причем идеальный женский образ — не фантастический, а реальный, укорененный в русской жизни — все это привлекало Римского-Корсакова в поисках сюжета для оперы в жанре драмы (по воспоминаниям И.Ф. Тюменева известно, что композитор в это время, наряду с другими, искал также сюжет лирический, без больших народных сцен, как в «Садко» и «Псковитянке»). Обратившись к «Царской невесте» в зоне увлечения «Пиковой дамой», композитор, думается, искал драму близкого содержания, но с намерением сделать ее по-своему — возможно, ответив на внутреннюю полемику с Чайковским (как это бывало с Вагнером), но также и испытать себя в новом жанре (музыки драматической, которой, по словам композитора, его «обносят»). Этот интерес не случайно встал как особая задача после смерти Чайковского, когда Римский-Корсаков почувствовал ответственность за развитие обоих, петербургского и московского, направлений русской музыки.

Но была и еще одна причина. «Царская невеста» — первая опера, где главная партия написана специально для Н.И. Забелы-Врубель, после ее огромного успеха в роли Морской царевны Волховы в «Садко», поставленном в Московской частной опере Саввы Мамонтова, и поиск сюжета происходил с учетом особенностей «голоса, таланта и искусства» этой выдающейся, тончайшей певицы и актрисы. Римский-Корсаков очарован и буквально заморожен голосом Забелы — ее лирическим «серебристым» сопрано. Создавая всю жизнь идеальные женские образы, композитор вдруг, наконец-то, нашел для них идеальную исполнительницу — и по качеству голоса, и по внутреннему душевно-духовному соответствию

¹ *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. Девятое издание. М.: Музыка, 1982. С. 266.

им, и по внешнему облику. Все сошлось в этой несравненной певице и в этой (несомненно, посланной свыше) встрече, которую Римский-Корсаков и воспринимал в художественном плане как судьбу. «Если Вы находите, что в моих сочинениях Вы нашли возможным применить свой талант, — писал он ей, — то и я скажу, что лучше Вас никто моих сопрановых партий не пел и не споет; а что если все партии, кроме Марфы, я написал до знакомства с Вами и тем не менее Вам угодил, то уже это также судьба». Поэтичен и отклик композитора на исполнение Н.И. Забелой-Врубель партии Марфы: «Я рад, коли Вам угодил партий Марфы, но зато и Вы поете ее для меня идеально... Когда я вспоминаю представление «Царской невесты», то на первом месте представляется мне Вы, Ваш голос и удивительное пение, которого я впредь ни от кого не дожусь». И даже: «Исполнение сцен Марфы для меня какой-то прекрасный сон»¹. Не удивительно, что и все последующие образы идеальных героинь композитор создает для Забелы, которая одна могла так вдохновенно и вместе с тем совершенно естественно передавать всю глубину «мистического проникновения в жизнь» и сама словно бы являлась воплощением той «чудесной силы, которая залетает из запредельной дали в низины здешнего» (Е.Н. Трубецкой). Такова прежде всего ее Царевна Лебедь, увлеченная М.А. Врубелем.

Но вернемся к нашему повествованию.

Так нередко бывало и с другими сюжетами: долгое обдумывание завершалось стремительным темпом работы затем, когда «приспело время», что-то внутри созрело и целое уже начало определяться (или же загоревшись от других источников). Чаще всего такое продумывание, как представляется при сравнении литературных источников с операми Римского-Корсакова, их либретто и музыкальной драматургией, было связано с тем, что можно назвать *«концептуализацией сюжета»* — с помещением его в продуманную системную картину мира, которой композитор мыслил всегда, с каким бы материалом ни работал. Подтверждает это и «Царская невеста». В период ее становления композитор просмотрел и отсеял множество других сюжетов и даже уже созданных либретто, о поиске и написании которых он просил своего

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с Н.И. Забелой-Врубель. С.183, 166, 164, 174.

бывшего ученика Илью Федоровича Тюменева, предложившего ему несколько образцов своего творчества на выбор: готовое либретто по испанской легенде «Miserere мертвецов», план и подробную разработку «Заветного пояса», сюжет «Чаровницы» и др.¹. В то время как во внутренней работе композитора проходило продумывание и переосмысление сюжета, образов, становление целого оперы по первой драме Льва Мея. Ибо внезапно, вскоре после ознакомления со всем предложенным Тюменевым и отправкой этих сюжетов «вылеживаться в письменном столе», в середине февраля 1898 года Римский-Корсаков сообщил, что он уже работает над «Царской невестой». «Наконец, в половине февраля все сомнения и колебания разрешились. Николай Андреевич вспомнил о своем давнишнем, но еще не исполненном намерении и решил взять сюжет «Царской невесты» Мея. По этой драме он сам набросал сценарий будущей оперы, а окончательную выработку либретто с разработкою лирических моментов и вставными, дополнительными сценами поручил мне. В течение недели я приготовил два первых действия и доставил ему», — вспоминал И.Ф. Тюменев².

Из переделок в драме Мея по воспоминаниям Тюменева известно только следующее. Среди добавленных сцен он называет: во II действии — новую народную сцену в начале, явление Грозного Марфе и в заключении — «удалую песню опричников, отправляющихся прямо с попойки разбивать чью-то опальную вотчину»; в I действии потребовались некоторые добавочные тексты — здесь наиболее сказалось сокращение действующих лиц и, соответственно, происходило перераспределение текста и его концентрация в партиях главных героев, а также производились «добавления и изменения, дабы образовать более или менее долгие лирические моменты для арий и ансамблей»³. Иные сцены намечались в III действии: «Первоначально мы предполагали устроить

¹ Тюменев И.Ф. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. С. 213–214. М.П. Рахманова указывает еще несколько обсуждавшихся драматических сюжетов из русской истории: «Бесправие» — о народных восстаниях в Московской Руси 17 века, «Мать» — из старого московского быта, «Песня про купца Калашникова» и др. // Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков. С. 158.

² Тюменев И.Ф. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. С. 214.

³ Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. С. 266.

царские смотры невест на сцене», вспоминает либреттист, и сам Римский-Корсаков предлагал — «не окончить ли картину смотров так: после смотров объявить «Кончены смотры!», увести всех невест и матерей, а царя Ивана оставить с Малютой на сцене ненадолго, дабы Иван сказал Малюте, что, мол, он женится не по похоти плотской, а чтобы дать Руси царицу. Что-то в этом роде есть в Василисе Мелентьевой (драма в пяти действиях А.Н. Островского и С.А. Геденова, 1868. — Л.С.). Подобное рассуждение будет характерно для Ивана. Кончится сцена на речитативе вроде «притупите мечи» (в «Псковитянке») ... Впоследствии сцена смотров была выпущена, а III акт шел почти целиком по Мею»¹.

Однако работа состояла не только в сокращениях и добавлениях, но и, что главное, в переосмыслении источника и возведении новой авторской концепции в опере на избранном сюжетном материале. Из разных источников хорошо известно, как внимательно Римский-Корсаков переосмысливал избранные литературные произведения и как тщательно относился к построению сюжета и к вербальному тексту оперы. Нередко он шел впереди либреттиста и сам писал стихи для создаваемой музыки. Но иногда, напротив, просил не торопиться с текстом, а, продумывая и создавая музыкальную драматургию, предлагал впоследствии дописывать текст под уже сочиненную музыку. Так было, к примеру, при работе с И.Ф. Тюменевым над «Паном воеводой» или с В.И. Бельским при создании «Сказки о царе Салтане». В работе над «Салтаном» Римский-Корсаков многое сокращал в либретто Бельского, а часть текста, ввиду отставания либреттиста, писал сам, иронизируя над собой в том плане, что «музыку можно написать и на счет из таможни, а все же лучше, если она подходит действительно к словам, а не существует сама по себе». Комментируя это послание Корсакова Бельскому, сын композитора Андрей Николаевич не просто описывает особенности творческого процесса своего отца, но и косвенно аргументирует безусловное первенство музыки в драматургии оперы, при несомненной важности ее отношений с текстом. «Уже начиная с этого письма, мы присутствуем при картине постоянного отставания либреттиста от композитора. Временами это отставание влечет за

¹ Тюменев И.Ф. Воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. С. 214.

собой вынужденное сочинение текста силами самого композитора, у которого музыка настолько просится на бумагу, что он вынужден забегать либреттисту вперед со своими доморощенными стихами», — пишет Андрей Николаевич¹. Думается, не просто музыка просится на бумагу — для композитора уже, вероятно, определилось стилевое и композиционно-драматургическое целое оперы, еще пока не столь отчетливое для либреттиста. Ибо то, что композитор созидал в музыке, было ведомо только ему одному.

Так было и в этом случае. «Царская невеста» у Мея — драма историко-бытовая, с национально-социальной характерностью речи персонажей, и автор специально изучал множество свидетельств народной жизни, языка, верований и других источников, чтобы насытить речь героев подлинностью исторического времени, быта, социальной среды. Драматург писал в Примечаниях к «Царской невесте»: «Семейный быт наших предков, несмотря на усиленные труды любителей старины, все еще не вполне разгаданный вопрос. В наших летописях одни голые факты, одни описания местничества бояр, царских опал, царских пиршеств и т. п., и очень мало о внутренней жизни народа... Остается — воссоздать былую жизнь по аналогии с нынешней жизнью народа, остается еще изустная, переходящая из рода в род летопись: пословицы и песни. В пословицах, этой обиходной философии наших предков, отпечатлелся глубокий, затейливый русский ум, в песнях вылилось горячее русское сердце, и в особенности — сердце женщины»².

Римский-Корсаков, не теряя народности речи героев, подлинности быта, характеров и всей представляемой древнерусской жизни, вместе с тем *подвергает драму Мея существенной переработке*. Конечно, композиторская концепция раскрывается наиболее полно в той интонационной драматургии, которую он создает в опере. Но путь к ней отражен уже в переосмыслении драмы в либретто, осуществленном композитором совместно с Тюменевым, с которым он работал, как обычно в таких случаях, в полном контакте,

¹Римский-Корсаков А.Н. Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. М.: Музгиз, 1937. С. 139.

²Мей Л.А. Драматические произведения. С историческими примечаниями. С. 81.

добиваясь в литературной основе будущей оперы того, что выстраивалось в его сознании.

Сравнение с драмой показывает, что работа над ней проходила в следующих направлениях.

1. Естественно, она выразилась в сокращении второстепенных действующих лиц: *родственников*, важных в бытовой драме — брата Марфы Калиста, брата Грязного Василия, дядю Лыкова — нарвского воеводу, боярина Михаила Матвеевича Лыкова; *опричников* «с речами» — князей Михаила Темрюковича и Ивана Гвоздева-Ростовского, друга Грязного, а также *народных персонажей* — кума Савелия и кума Парфена, героев «травестийной сценки» в начале второго действия.

Из сокращенных персонажей наиболее важен Калист. Он занимает значительное место в драме Мея в первом акте, где у него два «выступления» на пирушке — песня и «игра» с Бомелием (мотив соперничества в любви к Любаше). У Мея в первом действии две практически одинаковые песни — сначала Калиста, затем Любаши. Обе они, во-первых, женские, во-вторых, одножанровые (лирические протяжные, что «за сердце хватают»), и обе пророческие — о трагической судьбе Марфы и Любаши. По жанру и по смыслу песня Калиста дублирует песню Любаши, которая вместе с тем трагически сильнее. Песня Калиста — о Марфе «(Один из гуляров подает ему балалайку — Калист перебирает несколько ладов и поет)»:

Ты — краса ли моя девичья,
Ты — коса—ль моя трубчатая.
Не на радость ты мне, девице,
Не в утеху доставалася:
Что тебе ли, русой косыньке,
Люди добрые завидуют,
За тебя ли, косу русую,
Извели меня младшеньку,
Опоили, горемычную,
Зельем — лютою отравою...
Охъ не зельем извели меня,
Опоили не отравою,
А извел меня соколий глазъ,
Опоила речь медовая!¹

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями. С. 16.

Здесь сразу «проговорены» все мотивы дальнейшей судьбы Марфы: краса — не на радость доставалась, ей «люди добрые завидуют», за нее — извели, и даже, как именно извели — «опоили зельем — лютою травою». Однако это один мотив и зло, сотворенное Любашей. Указан и второй мотив и зло, сотворенное Грязным: извел «соколий глаз» и «речь медовая» — любовь опричника («То не соколы в поднебесье слетались...»), отравление и «медовое» свадебное величание Дружки.

Причин изъятия образа и песни Калиста, думается, две (хотя на сохранении образа Калиста настаивали сначала Тюменев, а затем, познакомившись с оперой, и Бельский). Первая — это невозможность двух сходных песен подряд, при всей их красоте и важности, как по соображениям повтора ситуации, так и по сценическому времени. Однако вторая причина, думается, все же важнее — она состоит в пока еще «безадресности» и нечитаемости пророческого смысла песни Калиста: Любаша поет о себе, а Марфы еще не было на сцене. Пророчество судьбы Марфы Римский-Корсаков осуществит позже, сразу после экспозиции ее образа во втором действии, и сделает это иначе — по типу не драмы, но трагедии: ее встречей с Грозным как с роковой силой (чего нет в драме Мея).

2. В трактовку всех оставшихся героев Римский-Корсаков вносит существенные (облагораживающие и «возвышающие» их) изменения: убирает «снижающие» бытовизмы в их речи («бытовое, слишком бытовое» у всех, включая Марфу, в рассказе которой Дуняше о встрече с Иваном после разлуки — ненужное «Я стою, как дура...»), а также «низкое», неблагоприятное в характерах, поведении, мотивировке поступков — как у главных героев контрдействия, Грязного и Любаши, так и у персонажей основного действия, Василия Собакина и Домны Сабуровой.

Собакин и Сабурова — совершенно иные в опере, чем в драме Мея: их «развело» четвертое действие. Их недостойное отношение к Лыкову в финале драмы изумляет: они подозревают его без сомнения, верят страшному навету, находят для себя мотив (Собакин: «А люди добрые сыскались... Да тот же Лыков! Что ни говори, / Был женихом, ну, и любил Марфушу... / А знаешь: в тихом омуте-то черти! / На него и подозренья...») и весьма неблагоприятно оговаривают его («Хорош был

женишок-то!.. Да ему и казни мало!.. Разорвала б в куски его собаку!» — Сабурова). И если можно хоть как-то объяснить Собакина безмерным горем отца, застившем ему разум, то и тогда все равно поражает легкость, с которой они весь ужас происходящего и весь свой гнев направляют на вчера еще любимого жениха, которого знают с детства. Понятно, что для Римского-Корсакова это был и сюжетно, и особенно надсюжетно, в его строящейся концепции оперы, неприемлемый «ход». По этой причине он значительно расширяет сцену обморока Марфы и добавляет в ней очень важный по тексту, а затем и по музыке ансамбль — Квинтет с хором, становящийся драматургически этапной сценой в развитии трагедии в финале, а также в характеристике всех героев «мира Марфы».

3. Исключает не нужные ему смысловые мотивы, среди которых социальная тематика — «правда», а также всё, снижающее образ народа. С этой целью убраны пьянчужки кум Парфен и кум Савелий, равно как и сама тема пьянства народа (хотя бы и «горького», вводящего социальную тему). Сцена с пьянчужками во II действии пересоздана радикально с другими героями и другими смыслами — меняются герои (на молодых парней) и смысл их похода к басурману (не за лекарством, а за приворотным зельем), что соотносится с основным действием и направлено на него. Полное изъятие социальной проблематики произошло также в первой арии Лыкова, текст которой у драматурга посвящен теме социально-политического устройства жизни в Германии, которое наиболее впечатлило молодого боярина и которое он ставит в пример на родине:

У немцев нету росписи по местам.
У них один другому не укащик,
А всякой сам блюдет себе и место.
За то у них холоп уж не ползет
В бояре, и боярин не пойдет
В холопья, а живут себе смиренно...»¹

Кроме того, во втором акте полностью удалена социальная тема горькой жизни у Петровны из ее рассказа о себе («Век изжила, а ведра не видала... Ненастья с горем вдоволь насмотрелась»), равно как и ее старчески-ностальгические

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями.. С. 10.

мотивы в рассказе девушкам «про старину» («Нынче все не то: И люди-то и время-то»). Убрано у Петровны и «неблаго-родное» высказывание о Бомелии: «Поверь-ка басурману, Так он тебя сейчас и изведет. (*Плюет*). Стрясись над ним! От слова не случится»¹.

Композитор берет у Мея только позитивные смыслы в суждениях народа и в его характеристике и создает новую народную сцену в начале второго действия, которой нет в драме.

К этой сцене относится еще одно совершенно незаметное и, казалось бы, незначительное изменение. Пирушка у Грязного в самом начале действия оперы, сразу после его арии, начинается появлением гостей, среди которых первым приходит Малюта. Грязной его встречает: «Милости прошу! Да что же ты ко мне сегодня в рясе?» На что Малюта отвечает: «Нельзя же, брат! Я — параклисиарх. У вас одно мирское на уме, А мы с великим нашим Государем Вечерню слушали... Теперь, пожалуй, Разоблачусь и я...»². То есть, пирушка начинается сразу после Всенощной, и у Мея этот факт ничего, кроме времени сбора гостей, не означает. Не то у композитора. Римский-Корсаков, всегда очень чуткий к концептуализации времени как важнейшему фактору создания картины мира, не мог оставить эту «деталь» без внимания, так же как не мог и отнести ее к контрсре. И он переносит ее в создаваемую им народную сцену в начале следующего акта, в которой разворачивает картину мира основного действия, «мира Марфы», и там она приобретает соответствующее ей значение (об этом специальный разговор впереди). Действие же после пирушки, во время разрыва Грязного с Любашей, композитор символизирует ночным предрассветным временем — колоколом к заутрене (вспоминается об этом времени, ставшим роковым для героев, — «темней всего в предрассветный час...»).

Кроме того, Римский-Корсаков опускает еще несколько «попутных тем», развитых у Мея. Среди них — мотив страстной любви Бомелия к Любаше, который во втором акте, в сцене торга за зелье, сам предлагает ей и богатство, и любовь, и супружество: «Не надо / Мне от тебя ни жемчугу, ни

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями. С. 32.

² Там же. С. 7.

камней: / Я сам богат, сам подарю тебе... Приходи ко мне: / Мы заживем с тобой, Любаша, знатно: / Я запирать не стану, как собаку... Я люблю тебя, как увидел... / Люблю, люблю и много раз люблю!»¹. — Бомелий определен композитором деятелем контрсферы, которому человеческий масштаб не нужен, ему отведена другая роль.

Удален в либретто и мотив физической красоты Лыкова, который у Мея проходит дважды: в первом же разговоре Грязного с Иваном Гвоздевым-Ростовским в начале драмы (последний характеризует его: «А молодой-то Лыков — хоть куда! / Такой красивый, говорит так складно: Недаром он два года был у немцев»), затем у Дуняши (при первом взгляде на него во втором действии: «Какой же он дородный и пригожий: Не диво, что его ты полюбила!..»).

Вместе с тем композитор «достраивает» образ Лыкова как любимого жениха Марфы, чтобы определенно выразить оппозицию двух пар и двух «образов любви» в осуществляемой им концептуализации драмы. И делает это как в его сольных номерах (пересоздавая его характеристику в первой арии, а затем, после премьеры, дописывая и вторую), так и, главным образом, в ансамблях. У героев основного действия, Марфы и Ивана, ведь нет дуэта любви, что странно для лирико-психологической драмы. — Она раскрыта внутри их семейного «космоса»: в «любовном» Квартете II действия, а затем в Секстете III акта, уже внутри обряда — дописанного Римским-Корсаковым свадебного величания жениха и невесты, отсутствующего у Мея. В то же время в финале первого действия Римский-Корсаков помещает «оппозиционный» дуэт Грязного и Любаши — дуэт «другой» любви, завершающийся катастрофическим разрывом.

4. Существенная работа была произведена с образом Грязного, который композитор значительно дополняет и углубляет.

С его большой арии-кручины начинается действие. Она — самая крупная, развернутая, сразу дающая масштабную характеристику образа, представляющая его могучий характер и главную тему как начало-завязку действия драмы — его всепоглощающую, но безответную и практически безнадежную любовь, что «крушит душу». Текст арии, открывающей оперу, взят из первой сцены драмы — диалога Грязного с

¹Там же. С. 42-43.

Гвоздевым-Ростовским перед пирушкой и составлен из фраз обоих. Тем самым экспозиция внешнего действия (повествование о предшествующих событиях) замещается «крупным планом» — психологическим портретом героя, концентрирует действие на его внутреннем состоянии, кручине, и мотивировке последующего действия. Из доверительного разговора друзей также *исключены три смысловых мотива*, отметить которые важно для понимания переосмысления драмы и строящейся концепции Римского-Корсакова. Первый — уже упомянутый мотив физической красоты Лыкова. Второй — мотив ревнивой ненависти Грязного к Лыкову: («Не говори мне про него... Сегодня, / Скрепивши сердце, звал его я с дядей... погляжу, / Какой он басурманщины набрался?... / Проклятый!») и третий — мотив его столь же неблагодарного отношения к Любаше: «Она мне надоела...».

Укрупняя характер Грязного как трагического героя, Римский-Корсаков добавляет ряд важных разделов и сцен с целью развертывания мотивировки его преступления любовью-страданием («лирических моментов», о которых писал Тюменев).

— Внутрь сцены сговора с Бомелием о приворотном зелье в первом действии композитор помещает Трио Любаши, Бомелия и Грязного (ц. 71, *Larghetto assai, fis-moll*) с новым текстом, значимое для характеристики всех трех героев, особенно для отверженных и страдающих Любаши и Григория, и в первую очередь для Грязного. Его партия здесь ведущая и самая развернутая, и у него наиболее сложный комплекс чувств: сомнение, надежда «Ох, не верится, мне не верится, / чтоб могла она полюбить меня, / чтобы робкая пташка ласточка / прилетела бы в гнездо к коршуну... Чтоб мил ей был я, / чтобы мужем ей стал когда-нибудь». И у обоих, у Любаши и Грязного, предчувствие невозможности счастья, неисполнимости надежд, беды и горя (как дальше, в Трио III действия, и у Лыкова). У Любаши: «Ах, не нынче уж я приметила, / что прошли они, красны дни мои. / И в груди болит, ноет вешнее, / зное горе мне предвещаючи!.. Не тот со мной он теперь... Да, разлюбил он меня».

— Дописывает в финале первого акта Дуэт Любаши и Грязного (ц. 77, *Adagio, g-moll*), важнейший в характеристике Грязного (его «голоса» в этой сцене у Мея вообще нет) и существенно меняющий «человеческий масштаб» обра-

за. Отталкиваясь от нескольких фраз Любаши в последнем разговоре с Григорием, Римский-Корсаков создает развернутый дуэт героев, необходимый ему для характеристики их обоих, а также для концептуализации сюжета. У Мея Грязной в продолжение всей этой сцены произносит лишь несколько резких отрывочных фраз («Отстань», «Ложись спать, Любаша!» и заключительное «Прощай», которые сохранены в опере) и уходит не оборачиваясь, безучастно оставляя Любашу в ее горе. Композитор высказывает другое отношение к своему герою, наделяя его переживанием своей вины перед Любашей, тем самым облагораживая его и делая этот образ более глубоким и многомерным. Убирает он и обращенную к ней страшную фразу при трагической развязке драмы в IV акте — «Собаке и собачья смерть», а также снижающий образ мелодраматический жест при финальном прощании с Марфой — «(вырывается и бросается перед Марфой на колени)». И если текст Любаши в дуэте отталкивается от того, что ей предпослано драматургом, хотя и в значительной переработке Тюменева, то текст Грязного полностью написан либреттистом: «Тяжко речи эти слушать и глядеть на горьки слезы... или винен я, что Марфу повстречал... Ведь любовь-то та же тетива на луке: порвалась она, узлом ее не свяжешь...».

Для Любаши же эта последняя, отчаянная попытка вернуть любовь Григория дополняется в опере воспоминанием о ее «потерянном рае» — о том недавнем прошлом, когда она была счастлива («А давно ли было время, что меня любил мой милый, что Любашу он ласкал и нежил, что и дня не мог прожить он без нее»), о ее любви с Григорием, для которой она забыла все: свой стыд девичий, отца и мать, племя и свой род. Но это любовь-страсть, добытая насилием, «альковная», в замкнутой клетке отлученная от всего «большого мира» — природы и рода, семьи и корней. Она потому и распадается, что не имеет иных оснований, не скреплена духовно-душевными скрепами. Типологически ее «потерянный рай» есть смысловая инверсия будущего «потерянного рая» Марфы, но как они различны!

Тем самым драматургически финальный дуэт первого акта служит «оправданию» обоих главных героев контрсферы их безраздельной, мучительной любовью-страданием и одновременно представляет собой ту *«инверсию членов и*

отношений» к любви героев основного действия, которая принадлежит к принципам оперной поэтики Римского-Корсакова, выражающим его мифопоэтическое мышление оппозициями и инверсиями (его глобальную концептуализацию сюжета). Нивелируя социальную тему и уравнивая героев двух пар в социальном положении (Грязной и Лыков — молодые бояре, слуги цареви, именно так представленные на Пирушке, Марфа и Любаша — возможно, обе купеческие дочери, новгородская и каширская, ведь Любаша — дочь «каширского горожанина», каковых за нее «порядком окрестил» Малюта, но это не имеет в опере никакого значения), Римский-Корсаков и дальше ведет их параллельно, но разными путями, и выражает это не только в построении сюжета, но и в музыкальной драматургии, что покажет последующий ее анализ. Главное же в этом четырехугольнике — любовь, ее разные образы и смыслы, оппозиционно противопоставленные друг другу: нетерпеливо «берущая свое», «крушащая душу», но одновременно не смиряющаяся, а своевольная страсть, ведущая к преступлению, — и столь же всепоглощающая и порывистая, но покорная духовно-нравственному и семейному порядку, одухотворенная и одухотворяющая и приводящая к «златым венцам» в вечности.

— Делает более масштабным и сильным финал первого действия, придавая ему «роковое» звучание. Здесь речь Любаши к практически молчащему у Мея Грязному Римский-Корсаков превращает в динамичную, мощную и ключевую в драматургии оперы сцену рокового разрыва героев, включающую в себя Дуэт Любаши и Грязного, ее выразительнейшее ариозо «Ведь я одна тебя люблю» (ц. 80, *Lento, d-moll*), завершенное фразой, выделенной молчанием оркестра и произносимой Любашей на коленях, — «Не погуби души моей, Григорий!..» И стремительно заключает первое действие после ухода Григория вызреванием идеи и становлением музыкальной темы мщения Любаши (ц. 83, *Allegro animato assai*), «освящая» это страшное решение, непоправимое в дальнейшем для всех героев, принятое в состоянии аффекта, звучанием «рокового» колокола с ударами там-тама на лейтмотиве Малюты.

— В начале третьего акта Римский-Корсаков дописывает еще одно Трио (Лыков, Грязной и Собакин). Здесь по-

сле рассказа Собакина о том, что еще не кончены смотры и Марфа включена в группу «окончательного выбора» царя, Грязной не может скрыть сильнейшего волнения (встает из-за стола, вызывая вопрос Собакина «Что с тобой, боярин?») и включается в Трио своим внутренним монологом «(в сторону)» с выражением охватившего его ужаса от одной только мысли о возможном выборе царской невестой Марфы («Застыла кровь... что если вдруг!», ц. 149), явно перекликающимся с ужасом Марфы при встрече с Грозным во II акте («Ах, что со мной? застыла в сердце кровь!», ц. 113). Этот монолог, «спрятанный» в Трио, необходим Римскому-Корсакову как еще один аргумент в раскрытии его внутренней драмы, глубину которой он постоянно прослеживает и проводит сквозной драматургической нитью. Трио важно для характеристики всех трех участников, особенно двух соперников (Лыкова и Грязного), любящих Марфу «больше жизни» и предчувствующих «беду» («А сердце чувствует: быть беде... Мне без нее прожить недолго... Ведь я слуга царю и государю» — Лыков; «Бог даст, избудем мы беду, а зелье поможет Марфе суженого выбрать» — Грязной, тоже «слуга царю и государю»).

Сказанное позволяет сделать вывод об ансамблях, которыми «Царская невеста» отличается от других опер композитора и необходимость которых он отстаивал в спорах с Надеждой Николаевной, считавшей их драматургически ненужными, а по музыке «только приличными», и с другими оппонентами-критиками. Сам же композитор писал о них в Летописи: «голосовые ансамбли имелись в виду настоящие, законченные, а не в виде случайных и скоропреходящих зацепок одних голосов за другие, как то подсказывалось современными требованиями якобы драматической правды, по которой двум или более лицам говорить вместе не полагается... и я полагаю, что по певучести и изяществу самостоятельного голосоведения со времен Глинки подобных оперных ансамблей еще не было»¹.

Как показывает переработка драмы в либретто, все ансамбли в опере важны не только из-за «глинкинского» мелодизма и голосоведения (контрапунктической разработки одновременно звучащих голосов), но имеют концепционное

¹ *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 266.

и композиционно-драматургическое обоснование и значение. Они «достраивают» и акцентируют важные для композитора драматические моменты действия, в них происходит «досоздание» образов, их укрупнение и переосмысление как героев другого жанра — не бытовой драмы, но трагедии; в них также осуществляются смысловые соотношения в оппозиционном мифопоэтическом структурировании сюжета. Тому же служит и введение Римским-Корсаковым свадебного обряда (Секстета и Величальной в III действии), а именно, — построению его «модельной» кульминации, состоящей во внезапном вторжении трагических обстоятельств (катастрофы) в момент наивысшего счастья, которую мы уже определяли как «разрыв обряда драмой».

5. Сочувственно углубляет композитор и образ отвергнутой Любаши, делая акцент на кручине ее сердца, на ее любви-страдании, раскрывая ее психологическую драму в добавленных Трио и Дуэте в первом действии и в нескольких ариозо во втором, которыми композитор также многократно усиливает мотивировку ее рокового для всех поступка и делает ее характер более цельным и глубоким. С этой же целью он убирает ее угрозу Бомелию при получении страшного зелья, которая «снижает» ситуацию и придает Любаше оттенок традиционной злодейки, «бытовой» отравительницы: «Но, если ты обманешь, Иль станешь где хвалиться, берегись: Самой себя тогда не пожалею, А уж тебя, голубчика, сгублю!»¹. *Исключает и снижает ее злорадство, «сладость мести»* в ее рассказе-исповеди — признании Грязному в финале.

6. Наконец, всегда встает *вопрос о Грозном*. Зачем все-таки выведен на сцену отсутствующий в драме Л.А. Мея Иван Грозный — герой первой оперы-драмы Римского-Корсакова, много действовавший и певший в «Псковитянке», получивший там развернутую характеристику, а здесь молчаливо, без единой реплики проходящий по сцене и вызывающий ужас у Марфы и Дуняши — не затем же только, чтобы испугать их (что было бы, говоря его словами, «пустым ребячеством»)? Вместе с тем для развития событий оперы его появление совсем не требуется. Хотя по первоначальному замыслу, напомню, царь Иван должен был на сцене дей-

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями. С. 46.

ствовать — выбирать невесту на смотрах, а затем комментировать свой выбор в разговоре с Малютой «не плотскими побуждениями, а государственными задачами», чтобы дать Руси царицу. В конце концов, совсем лишив Грозного голоса и ограничив его роль в действии молчаливым явлением, композитор в Летописи между тем отмечает «въезд царя Ивана» в числе особых достижений в опере по «оркестровке и разработке аккомпанемента»¹ — возможно, указывая, что именно в оркестре сказано то, о чем молчит царь, и подчеркивая необходимость этой сцены в опере?

Для понимания изменений в трактовке образа царя у Римского-Корсакова обратим внимание на еще одну деталь работы с текстом драмы. В рассказе Домны Сабуровой о смотрах в III акте были произведены значительные сокращения, ибо рассказ длинный, сокращения неизбежны, и были удалены многие его подробности. Одна из них представляется существенной. После слов «А на твою-то посмотрел так зорко...» в опере следует продолжение рассказа Домны Ивановны о Дуняше, а в тексте драмы здесь достаточно подробное повествование об общении царя с Марфой, создающее вполне конкретную картину.

Собакин: Что ж, говорил?

Сабурова: Нет, батюшка, ни слова.

В запрошлый раз поговорил порядком,

А нынче нет. Так... будто бы хотел

Сказать ей что-то, да нахмурил брови

И отвернулся... Тут они и вышли².

Это выразительное образное описание, создающее живую картину, как и ряд других конкретизирующих образ царя деталей, позволяет сказать, что в драме Мея «отсутствующий» царь Иван вместе с тем постоянно «присутствует» в конкретике действия, а в опере Римского-Корсакова «присутствующий» Грозный «отсутствует» в этой конкретике, в образно-событийной канве сюжета. Композитор выводит царя на сцену не как персонажа драмы, которого Марфа должна была узнать, поскольку из рассказа Сабуровой известно, что «в запрошлый раз» (т.е. в предыдущие

¹ *Римский-Корсаков Н.* Летопись моей музыкальной жизни. С. 267.

² *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями. С. 55.

смотри) он с Марфой разговаривал, а прошлый раз был до его сценической встречи с Марфой. Последующий анализ интонационного решения этой сцены позволит подтвердить предварительное предположение, что композитору эта встреча была нужна не как конкретно-событийная, а как символическая. Переделывая драму «по направлению к трагедии», Римский-Корсаков привнес в нее «дыхание рока» в образе Грозного — изъяс его вообще из быта, из реальной жизни, хотя им также исполнено все действие, но именно как силой роковой. Ибо в первом акте он представлен архетипически — как «грозный царь» и «вечный царь», который не старится, не старится и все его окружение и даже платье, а затем — модельно, как действующая «фигура рока» (но в христианском выражении), столкновение с которой предопределяет судьбу Марфы и приводит к катастрофе.

7. Ну и, конечно же, Римский-Корсаков пересоздает образ Марфы — творит свою, другую Марфу, а под стать ей укрупняет и образ ее любимого жениха Ивана Лыкова. С этой целью наибольшие изменения произошли как раз во втором акте драмы — экспозиции основного действия как многомерно развернутого, но системно целостного «мира Марфы» (чему будет посвящен специальный раздел).

Итак, в результате произведенных изменений при переработке текста драмы в либретто оперы и ее содержательного переосмысления были осуществлены принципы, которые в сумме изменили жанр первоисточника:

1) **концептуализация сюжета** системно организованной картиной мира (типичным для Римского-Корсакова «глобальным концептированием»);

2) **концентрация действия** по оппозиционным силовым линиям конфликта (отсечение массы второстепенных действующих лиц и попутных тем, «собрание» действия вокруг центральных фигур и главной оси конфликта, исключение незначашего);

3) **«ограничение обыденного»** (К.Г. Юнг)¹ — **сокращение социально-бытовой составляющей драмы и ее значения**; обла-

¹Парин А. Хождение в невидимый град. Парадигмы русской классической оперы. М.: Аграф, 1999. С. 25.

гораживание всех героев исключением «снижающих» бытовизмов из их речи и «низкого» из их поведения;

4) **укрупнение главных героев контрдействия** путем усиления «оправдывающей» мотивировки их действий;

5) **универсализация модели конфликта** введением образа Грозного как роковой силы, вызывающей неодолимый ужас, что осуществлено в диалоге не столько с античной трагедией, сколько с построением трагедии в «Дон Жуане» и «Пиковой даме»;

6) наконец, — **«сотворение» образа Марфы, ибо Марфа Мея и Марфа Римского-Корсакова — это две разные героини.**

В итоге была создана не «народная музыкальная драма», как в «Псковитянке» (с ее проблематикой царя, народа, истории и личных судеб в этом контексте), а «человеческая трагедия», с ее не менее масштабными внутренними катастрофами героев и судьбоносными пересечениями их воли, страстей и характеров. Драма героев разворачивается у Римского-Корсакова в конкретном историческом пространстве, в реальной ткани событий и столкновений характеров, но в то же время — внутри христианской картины мира с ее оппозицией верхней и нижней бездн, путь к которым прокладывается «здесь и сейчас» и определяет судьбы как в земной жизни, так и за ее пределами. Тем самым композитор сохраняет основополагающие принципы своей оперной мифопоэтики: он **по-прежнему мыслит космически-целостно, только в «Царской невесте» космос — внутри человека**, и главное в ее антропологической концепции — **концепция двоемира человека.**

4.1.3. «Не погуби души моей...»: трактовка драмы в опере

Здесь эмпирическая правда быта соблюдена, но насыщена духовной глубиной и символикой

И.А. Ильин

Итак, новаторство «Царской невесты» начинается с трактовки в ней драмы — не собственно драмы Л.А. Мея (хотя, разумеется, на ее основе), но именно драмы как таковой. Она многим отличается от других опер Римского-Корсакова,

и эту новизну и необычность сразу уловил В.И. Бельский, написавший композитору после знакомства с ней в Вечаше летом 1898 года: «Новая опера стоит у Вас совершенно особняком, и... даже отдельные места не напоминают мне решительно ничего их прошлого»¹. В первую очередь, «Царскую невесту» отличает отсутствие традиционных компонентов корсаковской оперной поэтики предшествующего времени. В ней нет характерных для него образов бытия — природы и народа, носителями которых являются развернутые картины природы и сквозная драматургическая роль обрядов. Хотя краткая картина теплого осеннего вечера и вечернего звона в начале II действия составляет важную характеристику «мира Марфы», а начавшееся свадебное величание Марфы и Лыкова в конце III акта формирует модельную кульминацию Римского-Корсакова — вторжение драмы в обряд. Кроме того, не народ и история, не царская власть и проблемы государственности, но человек, с его не менее значимыми «безднами», становится главным объектом его художественного внимания. Но и человек трактован в ней по-новому. Все сосредоточено здесь на драме героев, на «неотвратимом пересечении» их страстей и воли, и одновременно — на ее глубинных основаниях, уходящих не в социальные отношения, а в духовную глубину человека.

Драма в «Царской невесте» обычно понимается как лирико-психологическая на историко-бытовом материале. Между тем она решена композитором более сложно и имеет духовный уровень, последовательно раскрытый в интонационной драматургии оперы. Причем обнаружение его не ограничивается лишь наличием в ней «фатальных лейтмотивов и лейтгармоний»², указывающих на присутствие неких роковых сил, приводящих к трагическому исходу. Римский-Корсаков абсолютно точно представляет, какие это силы, и очень внимательно анализирует, как они действуют в мире, каким путем овладевают человеком и приводят его к гибели. И можно сказать, что при всем богатстве психоло-

¹ *Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским.* С. 260.

² *Кандинский А.* История русской музыки. Т. 2. Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М.: Музыка, 1979. С. 128.

гических характеристик героев, именно то, что можно назвать их *духовной драматургией*, становится здесь объектом пристального внимания композитора.

Подобно тому как в славянско-мифологических операх Римский-Корсаков развертывает целостную картину мира и системно выстраивает отношения героев в социуме и природном космосе, так же и в операх-драмах с христианской основой сюжета он обозначает христианскую картину мира и помещает героев в столь же системно организованное и драматургически выстроенное смысловое пространство. Герои «Царской невесты» представлены не только в столкновениях друг с другом, но и в сложнейшей внутренней борьбе — именно там, где «дьявол с Богом борется», где человек между двух бездн и где он делает свой выбор, становящийся роковым. Психология героев не ограничивается у него чувственной сферой, но углубляется до исследования духовной жизни человека — «пневматологии». В трактовке человека как духовного существа композитора интересует его внутренняя приверженность верхнему или нижнему миру и, как правило, герои его опер-драм сразу определены в своей духовной сущности и «распределены по мирам» в оппозиционно построенном художественном целом. Главное же в героях контрсферы — это сам процесс изначального «духовного повреждения» человека, попадания во власть страшных сил и последующего неуклонного падения, и каждый этап этого пути внимательно прослежен и последовательно выражен композитором. Потому и герои, и характер конфликта, и сам смысл драмы приобретают у него поистине свое «метафизическое измерение». В результате рождается *новый тип драмы в опере — драмы не только психологической, но и религиозно-духовной, развертывающейся в смысловом пространстве христианского нравственного учения и целостной христианской картины мира (иначе говоря — в системе христианской антропологии и космологии)*. Хотя нельзя не заметить здесь и импульсов, идущих от «Хованщины», с которой Римский-Корсаков был теснейшим образом связан, в которую был глубоко погружен со дней ухода из жизни М.П. Мусоргского и значение которой последовательно раскрывалось для него с

годами, о чем свидетельствуют и «Царская невеста»¹, и, в еще большей степени, — «Сказание о невидимом граде Китеже».

Подтвердим сказанное анализом.

Как известно, «Царская невеста» имеет лейтмотивную драматургию, основанную на сквозном развитии двух главных интонационно-семантических комплексов: основного действия (по сути «иномирного» пространства «златых венцов» Марфы и Лыкова, которые на них «надедут завтра») и контрсферы драмы, представленной рядом героев, тематизм которых, при всем его разнообразии, имеет общую логическую и интонационную основу, отныне представляющую у композитора новую для него сферу зла — как пространства духовной гибели и «нижней бездны», согласно христианской картине мира. Этот интонационный комплекс позднее найдет свое масштабное претворение в монументальном «Сказании о невидимом граде Китеже и деде Февронии»², «его языком» будет написано многое и в «Кашее», и в «Золотом петушке». Однако если в эпосе «Китежа» им характеризуются иноземные враги и предатель Гришка Кутерьма, то в «Царской невесте» Римский-Корсаков раскрывает действие inferнальных сил в лирических героях.

И потому так многомерно, с огромным сочувствием созданы им образы главных героев контрдействия — как людей страстно любящих и мучительно страдающих. Григорий и Любаша не традиционные оперные злодеи; они — герои глубокой и трагически напряженной внутренней жизни, любящие и отвергнутые, в отчаянии решающиеся на роковой шаг. Их трагедия в том, что страстная природа в них побеждает духовную и толкает их на путь преступления. Любовь для каждого из них становится «страшной пыткой», и за образом Любаши, конечно же, незримо стоит Марфа из «Хованщины» М.П. Мусоргского, которая, оказавшись в такой же жизненной и психологической ситуации, делает иной выбор (борьбы за спасение души изменника) и проходит другой путь.

¹Связи «Царской невесты» с «Хованщиной» рассматриваются в статье: *Горячих В.* «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект // История музыки: теория и история: Электронное рецензируемое периодическое издание. Гос. институт искусствознания, 2015.

²См. подр.: *Серебрякова Л.* «Китеж»: откровение Откровения (Музыкальная академия. 1994. № 2. С. 90-106) и в этой книге.

Ключевыми для понимания данных образов и в целом трактовки драмы в «Царской невесте», на наш взгляд, являются сцены Григория и Любаши с Бомелием, к которым мы и обратимся.

Короткий разговор Грязного с Бомелием после пирушки (д.1, сц. V, ц. 69–70 и 74) представляет важнейшую сцену в драматургии оперы. Как известно, здесь впервые возникает тема зелья, становящаяся главной в лейтмотивном комплексе контрсферы, и поначалу кажется, что она является естественным продолжением темы Бомелия. Так оно в сущности и есть: следуя за лейтмотивом Бомелия, она почти точно повторяет его, образуя к нему нисходящий «шлейф». Однако различия принципиальны с точки зрения интонационной концепции оперы. Если в теме Бомелия (в ее ритмической упругости и мелодической закругленности) доминирует «галантный стиль», представляющий внешний облик героя, то в теме зелья словно обнажается скрытый за ним зловеющий «сползающий» хроматизм, и тема звучит в другом ритме, словно в другом — замедленном времени. Важно отличие и в их гармонической основе, что всегда концепционно значимо у Римского-Корсакова. В противоположность однотональному диатоническому лейтмотиву Бомелия тема зелья написана в хроматической системе и как будто «переползает» из основной минорной тональности (до-минор) в VI натуральную минорную (ля-бемоль-минор), заканчиваясь на пониженной тонике в мелодии, тем самым не только создавая помрачение колорита, но и определяя на будущее большинство соотношения минорных трезвучий как важнейший элемент интонационного комплекса контрсферы.

Но, быть может, самое удивительное в том, что, продолжая лейтмотив Бомелия и образуя с ним единый комплекс, тема зелья порождается не этим героем. Она «вызывается к бытию» Григорием — его помыслом, его намерением — и появляется в партии Бомелия в ответ на его просьбу. Она исходит из страдающей души Грязного, делающей такой выбор, и далее превращается в фатально действующую силу. Процесс этот интонационно выражен композитором. На протяжении всей сцены тема зелья звучит неразлучно с тематизмом Грязного: предваряется его лейтмотивом (из арии I действия), а заключается его повелительной «квартой опричника» — словно подписью, скрепляющей договор. Договор с

«героем», окончательный смысл которого определится во втором действии. Но уже здесь композитор намекает на него, проводя связавшийся узел тем Бомелия, зелья и Грязного дважды, в тритоновом соотношении. И так же, как затем сцена Бомелия с Любашей, весь этот эпизод состоит из двух разделов. Если в первом (ц. 69–70), пока еще излагается просьба, как ее мотивировка звучит главный лейтмотив Грязного — его любви (страстной, всепоглощающей, «как буйный ветер любит волю») и кручины (неизбывной, что «крушит душу»), — то во втором разделе (ц. 74), когда сделка совершена и «договор подписан», музыкальной тканью полностью завладевает образовавшийся в конце первого раздела интонационный комплекс Бомелия-зелья (тема Бомелия, продолженная темой зелья — ц. 70, тт. 12–14).

Гениально по достижению «последней» духовной глубины и раскрытию происходящих там процессов построена сцена Любаши с Бомелием во 2-м акте (ц. 126–129). Она очень динамична, в ней тонко проработана и семантизирована вся музыкальная ткань, и весь корсаковский «комплекс бездны» представлен в своем сокрушительном действии. Однако для ее более полного понимания важна предшествующая ей в начале второго действия (и, конечно же, направленная на нее) народная сцена с парнями, выходящими с зельем от Бомелия (7 тт. до ц. 96–97). Она весьма лаконична, наивна по содержанию (смутившись, парни бросили траву), ее вполне могло не быть. Традиционно считающаяся незначительной, она не привлекает к себе внимания. Между тем она имеет прямое отношение к центральному действию развивающейся драмы и служит в ней необходимым звеном.

Сцена эта явно корреспондирует с трио Григория, Бомелия и Любаши, помещенным композитором в первом действии внутри сцены сговора Грязного с «царским лекарем», в котором Бомелий представляет себя позитивным ученым («Много в мире есть сокровенных тайн, много темных сил неразгаданных; но в науке ключ к этим тайнам дан ... светом знания», ц. 71–73; напомним, что Надежда Николаевна считала это трио вообще не нужным). Однако народ в начале второго действия дает совершенно иную оценку этой «научной деятельности» и самому Бомелию, и именно она является главной в концепции оперы. Здесь выражено представ-

ление о Бомелии в системе религиозных воззрений народа, которое определяет его положение в христианской картине мира: «Ведь он колдун! Дружит с нечистым!»; «Допреж того, как с ним начать якшаться, крест надо снять» (ц. 96–97).

Тем самым главное в этой сцене — в традициях русской драмы, заданных Пушкиным, — «мнение народное» (!), которое определяет религиозно-духовный смысл происходящего. Религия же, как известно, «есть та область, в которой народ выражает свое определение того, что он считает истинным»¹. В понимании народа Бомелий не лекарь, не знахарь, не ученый, он — «дьявола ходатай» («того гляди, опутает лукавый»), от которого народ в ужасе отрешивается: «Избави, Господи, избави!». Именно в таком значении музыкально характеризует его здесь Римский-Корсаков.

Интонационная характеристика Бомелия в данной сцене радикально отличается от предшествующих сцен и обладает новыми чертами. Здесь отсутствует его лейтмотив, но на унисонном скандировании хором фортиссимо «Ведь он колдун! Дружит с нечистым!» в оркестре звучит трезвучная фанфара в ритме скачки — впервые в действии оперы (после Увертюры) именно здесь, в выражении мнения народного, которое чуть ранее в той же сцене этой «демонической» фанфарой характеризует опричников как «сеятелей смерти», что «хуже псов» (ц. 96, тт. 17–20; ц. 94, тт. 7–8), а во вступлении в третье действие композитор «маркирует» этой фанфарой тему «Славы» Грозного.

Есть в данной сцене еще один важный интонационный «штрих», имеющий прямое отношение к будущей сцене Любаши с Бомелием. Чуть ранее, на словах «как с ним начать якшаться...» (ц. 96, т. 12–13), формируется интонация из полутонного сцепления двух больших терций (верхней доминантного и нижней ре-мажорного трезвучий), из которой, путем несколько иного их комбинирования, рождается тема «опутывания лукавым» Любаши при ее сговоре с Бомелием. Так эта краткая и по сюжету малозначительная сцена оказывается важнейшей в интонационно-смысловой драматургии оперы: в ней мнением народным определяется метафизическая сущность контрсферы драмы, и она направлена на раскрытие внутренней трагедии Любаши и Григория.

¹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии истории. СПб., 1993. С. 100.

Образ Любаши Римский-Корсаков писал с огромным сочувствием и любовью: ее партия исполнена красивой, выразительной, истинно народной песенно-романсовой кантилены; ее решимость на преступление развернуто мотивирована им ее любовью-страданием, глубиной и многообразием форм ее выражения. Но вместе с тем ее своевольная страсть делает ее «крестницей Малюты».

Сцена от прихода Любаши к Бомелию до ее «грехопадения» — поистине интонационно-драматургический шедевр композитора. Она очень динамична, событийно насыщена, психологически многопланова, ее смысловая динамика огромна (от «Нет, не пойду к тебе я ни за что!» до «Тащи меня в свою конуру, немец!»). В ней тонко проработана и семантизирована вся музыкальная ткань. Предваряясь оркестровым Интермеццо, погружающим во внутреннее состояние Любаши, она занимает всю вторую половину 2-го акта, включая в себя действенные сцены, эпизоды в доме Собакиных, арию Любаши «Вот до чего я дожила...» и несколько возникающих по ходу развития событий ее красивейших ариозных высказываний («Я слышала, что ты досужий знахарь», «Гляди сюда, вот перстень изумрудный», «Тебе я, верно, мало посулила» и прощальное, пронзительно-лирическое «Ты на меня, красавица, не сетуй»). Но главное в ней — это процесс падения Любаши, драматургия ее внутренней драмы, которую композитор трактует как связь с инфернальными силами и погибель ее души, как ее неуклонное схождение в греховную бездну. Процесс этот интонационно выражен композитором во всей его неотвратимой последовательности. Рассмотрим, как сделана эта сцена, ибо она ярко демонстрирует и трактовку драмы в опере, и сам творческий метод Римского-Корсакова, его новое звуковысотное мышление и композиционную технику — на пороге нового века.

Сцена падения Любаши начинается с ее стука в окно Бомелия (ц. 126), и начальный разговор проходит на перемещении в оркестре уже сложившегося в сцене с Грязным лейтмотивного комплекса Бомелия-зелья вниз по увеличенному трезвучию (gis — e — c — gis — e), что сразу определяет смысловое пространство, в которое вступает Любаша. Оно удостоверяется и начинающим пульсировать в конце этого «вступления» пунктированным ритмом скачки (восьмая с точкой — шестнадцатая), который становится остигательным для всего

последующего раздела (звучит непрерывно на протяжении 34 тактов – 6 тт. до ц. 127–128). На фоне этого зловещего ритма начинается ариозо Любаши – ее мучительная и страшная речь к Бомелию с просьбой зелья на пагубу Марфы.

В теме Любаши («Я слышала, что ты досужий знахарь») две «стонущих» полутоновых интонации, соединенные нисходящей увеличенной секундой, с одной стороны, образуют выразительно звучащий комплекс *lamento*. Вместе с тем жесткая конструктивность темы и ее развития обнаруживают ее принадлежность к лейтмотивному комплексу контрсферы (просьба звучит уже после Любашиного решения: «Зато и я ее не пощажу!»), и в ее скрытой глубине заложены все его интонационно-семантические элементы.

Структурной основой темы являются две большие терции на расстоянии нисходящего полутона, образуемые парно звуками на сильных и на слабых долях такта (при первоначальном проведении в оркестре, ц. 127, такт 2: си – соль, ля-диез – фа-диез). При многократном повторении темы в последующем развитии конструктивной идеей всей сцены выступает идея нисходящей лестницы – цепь параллельных больших терций, спускающихся по хроматизму (напомним, что это интонационный комплекс царств смерти в «Кашее Бессмертном», сложившийся уже здесь). Одновременно первые доли двух тактов темы ритмически акцентируют в ней целотоновое нисхождение, реализуя в этой краткой интонационной формуле столь характерное для позднего стиля Римского-Корсакова сочетание целотоники и хроматики. Обратим внимание и на рисунок темы, всегда важный у композитора и здесь особенно явный при ее многократных повторениях, – извивающийся, словно бы вкрадчивый и неуклонно «опутывающий» (кстати, его ритмическая основа задана Бомелием – она неизменно повторяет ритм его предшествующих фраз («Для девушки пригожей / на все, на все готов»). Тем самым в интонационной структуре и выразительности темы заложены и страдание Любаши, мучительность для нее самой этой ситуации, и одновременно словно бы «обрисована» сеть, в которую все глубже погружается героиня.

Построенный на данной теме раздел (ц.127) подчинен неуклонной структурной логике, также выражающей смысл происходящего. Тема Любаши образует неизменный двух-

такт, который в ее вокальной партии и в оркестре, подобно раппорту в орнаменте, передаваясь от голоса к голосу, секвенционно перемещается в нисходящем порядке в строгой конструктивной последовательности — по ступеням целотонового звукоряда и уменьшенного трезвучия (1-1-1,5-1,5-1-1-1,5-1,5-1-1-1). Он проводится тринадцатью двутактами (в конце — в стреттном изложении) и дважды проходит полный октавный звукоряд. Строго конструктивен и «механизм сцепления» при переносе темы-раппорта: независимо от шага смещения, каждое последующее его проведение начинается с заключительного звука предыдущего, образуя цепь нерасторжимо связанных звеньев. Будучи выписанным в линейную последовательность (а именно эта структурная идея есть принцип организации музыкальной ткани данной сцены), порядок проведения темы представляет многоступенчатую лестницу, неотвратно ведущую вниз. Ее символическое значение — «схождение» Любаши, ее неуклонное «погружение в бездну». И сама жесткая заданность конструкции символизирует ситуацию, из которой уже нет выхода: в конце раздела речь Любаши полностью утрачивает черты распевности и попадает в зону господства интонационного комплекса Бомелия-зелья.

Второй раздел сцены (ц. 129) имеет столь же жесткую структурную организацию. Его музыкальная ткань также полностью семантизирована и не имеет ни одного внесистемного интонационного элемента. Конструктивным «раппортом» раздела становится трехтакт, соединяющий в оркестровом контрапункте шаги по увеличенному трезвучию в басу с лейтмотивом Бомелия-зелья в верхнем голосе. Он перемещается вверх по полутонам и приводит к страшной кульминации. Речь Любаши приобретает здесь поистине «адское» возбуждение, «встраивается» в целотонно-хроматическую систему оркестрового комплекса inferнального и превращается в истовое заклятье на гибель Марфы. Его кульминация («...и высохла вся наливная грудь») обнажает и являет в оркестре весь интонационный «комплекс бездны» в его победном звучании: в нижнем регистре, в октавном удвоении, ровными шагами (четвертными) прочерчивается полный восходящий хроматический звукоряд, навстречу которому сверху, на сильной доле каждого такта, «спускается» подчеркнутое резкими акцентами увеличенное трезвучие (с обращениями), всякий

раз продолженное лейтмотивом Бомелия-зелья (ц. 129, тт. 10–13). И если в первом разделе сцены композитор *символизирует происходящее конструктивной идеей нисходящей лестницы*, то во втором такой смысловой структурной идеей становится *замкнутый круг увеличенного трезвучия — «кольцо», которым в опере «венчаются» с нижним миром все герои контрсферы*. Затем по сюжету начинается торг Любаши с Бомелием о плате за зелье, но Римский-Корсаков уже подвел итог: сделка с преисподним миром состоялась, и оплачена она не позором, не «телесным» падением (это далее по действию), но духовной гибелью Любаши.

В результате сцена просьбы Любашей зелья приобретает объемное содержание, выраженное и самим интонационным материалом, и конструктивными принципами организации музыкальной ткани, которые, как обычно у Римского-Корсакова, имеют и выразительное, и «изобразительное» (представляющее образ в его характерных чертах), и символическое значение, углубляя содержание сцены до сочетания и параллельного развития в ней нескольких смысловых пластов: сюжетно-действенного, эмоционально-психологического и метафизического. Причем последний — глубинный, скрытый — является главным в музыкальной концепции композитора и расширяет смысловое пространство бытовой драмы до драмы религиозно-духовной.

Закономерным становится и то, что именно этот материал вынесен композитором в зону развязки, обладающую невероятной интонационно-семантической плотностью. Здесь на его повторении и развитии построен рассказ—признание Любаши, а по сути — ее исповедь перед добровольно принимаемой смертью в IV действии (ц. 209–210), также состоящий из двух разделов. И если в его начале (ц. 209, т. 19 — ц. 210) тема—раппорт с увеличенной секундой проводится в оркестре и вокальной партии в том же порядке нисхождения (по целотоновому звукоряду и уменьшенному трезвучию), но в более свободном развитии, передающем ее крайнее волнение у рокового порога (звучит в увеличении и уменьшении, в ином ритме, помещается в сгущенно хроматизированную музыкальную ткань, перемежается нисходящими стонущими интонациями), то в конце рассказа (ц. 210) речь Любаши вновь меняется до неузнаваемости. Она полностью хроматизирована, заключается увеличенным

трезвучием («а ты его моей разлучнице поднес») и сопровождается в оркестре лейтмотивом зелья, спускающимся по увеличенному трезвучию навстречу восходящему хроматическому басу, повторяя страшную кульминацию заклатья в сцене просьбы зелья из второго акта. Символично и заключение признания Любаши «аккордами погибели» Марфы, являющимися результатом ее злодейства...

Тем самым не только рождение преступления в тайных помыслах души, но и финал — расплата за преступление — решены композитором по-христиански. Ни Григорий, ни Любаша не предаются суду по закону, но караются совестью, требующей покаяния и искупления страшного греха, и каждый из них выбирает свою смерть добровольно, как искупление (Любаша: «ты загубил мне душу... губи же вдосталь»; Григорий: «я вымолю себе такие муки, что и не снились грешникам в аду»). Ибо греховная «лютая» совесть более беспощадна, чем государственный закон или нравственный суд общественного мнения, она большего требует от человека и доходит до последних, скрытых глубин человеческой преступности и раскаяния.

Конечно, можно гадать о религиозности композитора, что происходит и до настоящего времени, если забыть о том, что глубже рациональных идеалов «шестидесятичества» залегала его внутренняя религиозность, воспитанная в детстве родителями, всем укладом жизни их истинно религиозной семьи и всей культурой Тихвина, определяемой церковной жизнью Большого мужского монастыря с явленной чудотворной иконой Тихвинской Божьей Матери. Достаточно прочитать «Летопись» и переписку с разными корреспондентами и увидеть, что совершенно привычно, как было заведено от века и воспитано с детства, вся жизнь постоянно соотносится и течет в соответствии с церковным календарем, маркируется им, как вестовыми столбами: на Рождество, на Масленую, Великим постом, на Фоминой неделе, на Троицу...

О подлинной религиозности композитора свидетельствует и «Царская невеста», с ее христианской картиной мира и трактовкой человека — с бездонной глубиной его души, ее сакральностью и онтологически значимой проблематикой, с развернутой и подробно прописанной духовной драматургией героев. Кроме того, «Царская невеста» — это

драма, написанная на самом рубеже XX века, после великих творений Мусоргского и Чайковского и в диалоге с ними, отчетливо несущая на себе их следы. И это опера, созданная после романов Достоевского, с их напряженной религиозно-философской рефлексией, исследованием духовной глубины человека и его различных путей, начинающихся во внутреннем мире, — вверх, в пространство «златых венцов», и вниз, во владения тьмы, поглощающей душу. И можно присоединиться к характеристике Достоевского, высказанной Н.А. Бердяевым, адресуя ее Римскому-Корсакову: «Глубину христианства Достоевского нужно искать прежде всего в его отношении к человеку и к человеческой судьбе. Тут раскрывается что-то еще не бывшее в мировой литературе. Религия окончательно переходит в духовную глубину человека. Духовная глубина возвращается человеку»¹. Достоевский же писал в своем «Дневнике писателя»: «Без «высшей идеи» не может существовать ни человек, ни нация. А высшая идея на земле лишь одна, и именно — идея о бессмертной душе человеческой, ибо все остальные «высшие идеи» жизни, которыми может быть жив человек, лишь из нее одной вытекают»².

4.2. Семиотическое пространство контрсферы: текст в тексте

Символ заставляет задуматься,
он зовет к интерпретации и никогда
не перестает побуждать к говорению

Поль Рикёр

Продолжим анализ интонационного пласта контрсферы и сразу предупредим читателя о том, что он будет по необходимости развернутым и продолжительным, ибо метод анализа, как известно, рождается в ходе исследования и определяется спецификой анализируемого материала.

В драматургии «Царской невесты» сфера контрдействия

¹Н.А. Бердяев о русской философии / Сост., вступ. статья и примеч. Б.В. Емельянова, А.И. Новикова. Свердловск, 1991. Ч. 1. С. 136.

²Там же. С. 78.

приобретает нетрадиционное место и значение: она экспонируется прежде основного действия и занимает самый продолжительный и многогеройный первый акт; ей отведена полностью вторая половина второго акта, сцена отравления и финал в третьем, а также весь четвертый акт — зона прямого взаимодействия обеих сфер конфликта и результата действия контрсферы. Тем самым в целом в опере этот пласт представлен едва ли не большей половиной ее музыкально-сценического времени и интонационно-драматургического пространства. Уже в первом действии представлены все его действующие лица и силы (Грозный, Малюта, Грязной, Любаша, Бомелий, зелье) и характеризующий их интонационный материал. Во втором действии добавляется еще один лейтмотив, главный в последующем развитии драмы, — «аккорды ревности» Любаши, а также формируется тема нисходящей «лестницы» и страшная «формула заклатья»; в четвертом появляются и главенствуют «аккорды гибели» Марфы. Кроме того, особая тщательность интонационной разработки в выражении смыслового пространства контрдействия требует соответствующего детального рассмотрения, поскольку здесь очень важно понять, «как это сделано» — расшифровать звуковой и смысловой «коды» контрсферы (ее конструкт и концепт) и «прочитать» ее буквально знаковый музыкальный текст, чтобы понять новаторство концепции оперы и выражающего ее позднего стиля композитора.

Ибо концепция «Царской невесты», при отсутствии традиционного для Римского-Корсакова двоемирия (реального и фантастического миров) и других элементов его оперной поэтики (развернутых картин природы, календарных обрядов и др.), вместе с тем полностью *сохраняет принципы его глобальной концептуализации мифопоэтической картиной мира и основана на оппозиционности миров, выраженной оппозиционностью различных звуковысотных систем*. Но трактована иначе.

«Царская невеста» в привычном восприятии обманчиво проста тем, что она написана в традиционном для русской оперы жанре лирико-психологической драмы на бытовом материале («Русалка», «Опричник», «Чародейка») и как будто бы традиционным языком. Но в ней *звуковысотная система контрсферы эмансипируется, образуя своего рода «текст в тексте»*, выраженный специально разработанным для этого

языком, и существует прикровенно внутри гармонического пласта основного действия, образуя в музыкальном тексте оперы самостоятельное «иностранное» семиотическое пространство. В результате музыкальный текст «Царской невесты» устроен именно так, что в нем «вычлениаются не только разные, но, что особенно существенно, взаимно-непереводимые субтексты», служащие раскрытию его внутренней конфликтности»¹. И выражено это гармонической концепцией оперы, которая основана на оппозиции разных звуковысотных систем как «разнородных семиотических пространств». Создание целостного семиотического пространства контрсферы, говорящего своим языком, и представление его как системы и составляет, на наш взгляд, новаторство оперы и скрытый пласт в ее музыкальной драматургии. Взаимодействие с ним всех героев контрсферы разработано композитором как последовательно выраженная концепция.

Особая сложность «Царской невесты» состоит в том, что если раньше в операх Римского-Корсакова разными звуковысотными системами характеризовались различные миры, которые противопоставлялись друг другу в синтагматике сюжета, то в «Царской» оппозиционные интонационно-смысловые пространства взаимодействуют внутри единого «реального» мира, и их противопоставление характеризует внутреннее пространство героев и происходящую там «борьбу миров», уходит в глубинные пласты их внутренней жизни и выражающей ее интонационной системы. Ключевым здесь является понятие *духовной драматургии* и представление драмы героев не только как психологической, но именно как духовной, «залегающей» глубже и определяющей сам характер их переживаний и отношений, их выбор в сложных, особенно решающих, жизненных ситуациях. На наш взгляд, *в этом и состоит новаторски выраженная в «Царской невесте» религиозно-духовная антропологическая концепция — концепция двоемирия человека.*

Контрсфера в «Царской невесте» представлена разными героями, однако сказанное прежде всего касается Григория и Любаши как главных, но нетрадиционных героев контрдействия. Композитором последовательно раскрывается напряженная диалектика их внутренней борьбы и овладе-

¹Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб., 2010. С. 227.

ния их интонационной характеристикой языком контрсферы. И можно с уверенностью сказать, что такой духовной глубины в представлении героев контрдействия, в раскрытии сложнейших процессов переживания всех перипетий их внутренней драмы, их преступления и наказания, еще не было достигнуто в опере.

Обнаруженный «текст в тексте», написанный другим языком, раскрывался постепенно, как всегда у Римского-Корсакова, восхищая своей логической продуманностью и системной выстроенностью. Создавалось устойчивое впечатление его неслучайности, напротив, — его обозначающего, «знакового» характера. Становилось понятно, что одновременно с воплощением действия, заданного драматической основой Л.А. Мея и самого по себе производящего сильное впечатление, композитор выстраивает зашифрованный параллельный пласт в музыкальной драматургии оперы, открываемый, надо сказать, далеко не сразу. Однако сам Римский-Корсаков намекал на него в ряде своих высказываний, говоря: 1) что опера не так проста, как кажется, 2) что она не отсталая, а очень даже передовая (в полемике с Надеждой Николаевной) и 3) что она «наиболее виртуозная и уравновешенная» из всех его опер (в письме к сыну Андрею от 28.10.1901)¹.

Анализ музыкальной драматургии оперы, и в первую очередь интонационной системы контрсферы как самостоятельного семиотического пространства, полностью подтверждает ее авторскую характеристику.

* * *

Для понимания языковой системы контрсферы в «Царской невесте» особую важность представляют *гармонические формулы*, состоящие из тесного сопряжения двух аккордов, обычно звучащих половинными (или по целому такту), перемещаемые по целотоновому звукоряду, словно бы «выпадающие» из динамичного развивающегося действия и создающие ему вполне определенный смысловой контрапункт. Образующие свои последовательности-цепи или звучащие отдельно, связывающиеся с различными героями и ситуациями, эти двухаккордовые формулы имеют сквозное развитие на протяжении оперы и играют в ней важнейшую роль.

¹Римский-Корсаков Н.А. Письмо к А.Н. Римскому-Корсакову от 28.10.1901 // Советская музыка, 1958, № 3. С. 69.

Главная формула этих аккордовых цепей, далее пронизывающих всю интонационную драматургию «Царской невесты», была обнаружена в оркестровом сопровождении к «программной речи» Малюты на пирушке у Грязного («Гроза-то милость Божья», ц. 45-47), на словах «Мы выметем из Руси православной весь сор!». Ее последовательность: уменьшенный септаккорд — увеличенное трезвучие (квартсекстаккорд) на одном басу, в тесном расположении, половинными, — изложена в нижнем регистре оркестра хоралом меди (валторны, тромбоны и туба) и занимает шесть тактов. Она проводится «внятно» — тремя повторяющимися звеньями, при этом бас перемещается по целотонике вверх, а верхний голос движется по хроматическим ступеням, и в результате сразу охватывается почти полный хроматический звукоряд (в басу: fis — gis — ais — c; в верхнем голосе: es-d — f-e — g-fis — a-gis). В этих аккордах сконцентрирован и представлен в виде некоего шифра, родоначального зерна семиотического пространства контрсферы ее главный интонационно-семантический (знаковый) комплекс, объединяющий связью с ним в различных комбинациях весь тематизм контрдействия. Как показывает анализ, это **центральный элемент (ЦЭ)** данной звуковысотной системы, «тоническая формула» симметричного искусственного лада, синтезирующего целотонику и хроматику (уменьшенно-увеличенного), а производная от него **лейтмотивная система контрсферы является вариациями на него**.

Одновременно этот центральный элемент трактуется композитором и как **центральный символ (ЦС)** воссоздаваемого этой системой пространства контрсферы. Ибо сверхчувственная реальность мира инферального не может быть представлена в образах, она требует символического выражения. Центральный символ и выступает здесь, в полном соответствии с лосевской трактовкой, как «смысловая общность, которая является принципом получения бесконечного ряда относящихся к ней единичностей»¹ и становится той порождающей моделью, которая разворачивается в множественный ряд образов, вырастающих на основе ее интонационных вариаций. Поскольку символ, чтобы быть

¹Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. — 2-е изд., испр. М.: Искусство, 1995. С. 166.

такowym, «не просто обозначает бесконечное количество индивидуальностей, но есть также и закон их возникновения» и возможен только при условии «моделирующего функционирования». Причем для символа, как продолжает А.Ф. Лосев, и это тоже важно для нас в анализах, «вовсе не обязательны пышные картины и подробная разработанность художественных образов. Тут важны часто одно-два слова, какие-нибудь детали или даже намеки»¹.

В языке и лейтмотивной системе контрсферы главенствуют: двухаккордовая формула (вариация на ЦЭ) как центральная идея; жесткая неизменяемая конструкция самой формулы и столь же жесткий порядок ее симметричных перемещений, образующий отчужденные, сконструированные на ее основе мелодико-ритмические и гармонические структуры (формулы, модули, раппорты). Симметричность таких структур, замкнутых на самих себе и словно «окольцовывающих» героев, становится в опере главным средством выражения «пленения» нижней бездной, приобщения к ней. Вернемся к анализам.

Еще до появления ЦЭ двухаккордовая формула была положена в основу *лейтмотива Малюты*, играющего значительную и даже ведущую роль на протяжении первого акта. Лейтмотив Малюты уже в первом действии проходит несколько значимых этапов своего развития, которые многократно расширяют его семантическое поле и выводят за границы персональной характеристики. Уже первоначальный вид лейтмотива в сцене пирушки (ц. 26, тт. 7–11) выглядит

¹ Там же, с. 107, 108, 188. Анализируя «Божественную комедию» Данте и «Фауста» Гете в контексте своей теории символа и ставя в один ряд с ними «музыкальные драмы Р. Вагнера, Мусоргского и Римского-Корсакова», А.Ф. Лосев пишет: «Относительно этих знаменитых творений Данте и Гете необходимо сказать, что теория символа как общности, разлагаемой в бесконечный ряд, или как порождающей модели на них ощущается особенно ярко. То и другое произведение является символом человеческой жизни... Однако исследование обнаруживает, что эти основные символы жизни развертываются здесь в бесконечный ряд образов... Оба великих произведения только и можно охватить при помощи теории символа как бесконечно порождающей модели» (Там же, с.169, 174, 175). Как мы надеемся раскрыть в ходе дальнейшего исследования, сказанное в полной мере относится и к символическому устройству семиотического пространства контрсферы в «Царской невесте».

весьма примечательно. В его двухтактной формуле сочетание двух трезвучий — минорного (си-бемоль) и мажорного (тоном выше) — сделано так, что на сильных долях тактов акцентируются две большие терции в полутоновом соотношении: верхняя минорного и нижняя мажорного трезвучий (фа — ре-бемоль, ми — до), что, напомним, станет впоследствии (во II действии) структурной основой темы «лестницы Любаши», зелья в сцене с Бомелием, а также характеристики народом царского лекаря как «лукавого».

В дальнейшем лейтмотив сопровождает все высказывания Малюты, укрупняя свое значение и все более выявляя заложенную в нем семантику. Он звучит перед арией Лыкова и после нее (ц. 32, 43), наращивая звенья целотонового звукоряда: при начальном проведении он изложен двумя звеньями (b-C, c-D), при втором — тремя (ges-As, as-B, b-c), после арии Лыкова — четырьмя, сгруппированными по два (c-D, d-E; g-A, a-H). И, наконец, в речи Малюты «Гроза-то милость Божья» (ц. 45, тт. 8-15) его лейтмотив проводится трижды, перемещаясь вверх по увеличенному трезвучию, охватывая полный целотоновый звукоряд (c-D, e-Fis, as-D) и завершаясь тритоном. Отметим сразу, что именно эта тритоновая модификация темы Малюты приобретет символическое колокольное звучание в конце первого акта, зазвучит роковым предзнаменованием трагического исхода драмы. В конце же этой речи (ц. 47) лейтмотив идет в контрапункте с аккордовой формулой ЦЭ, объединяется с ней и интонационно деформируется, дублируя ее чередованием не минорного и мажорного, а уменьшенного и увеличенного (без квинты) трезвучий.

Так к моменту окончания программного высказывания Малюты на пирушке у Грязного процесс накопления семантически значимых элементов контрсферы в значительной мере определился и приобрел «экстрагированное» выражение в виде уже отмеченной «тонической формулы» (уменьшенный септаккорд — увеличенное трезвучие), зазвучавшей в контрапункте с лейтмотивом Малюты, подтекстованной под него и изменившей его структуру (ц. 47, тт. 5-10).

Становится понятно, почему следующее «явление» парных аккордов половинными дано перед выходом Любаши и представляет ее — проводится в оркестре при характеристике ее Малютой («Поет как птичка...», ц.61): герои у Римского-Корсакова сразу «распределены по мирам» и отмечены

их символами в создаваемой им художественной картине мира. И хоть комбинация этих аккордов здесь несколько иная, но принцип их структуры и связи остается тем же. Сочетание обращений двух малых мажорных септаккордов сделано композитором так, что второй по интервальной структуре является зеркальной инверсией первого (при общем верхнем голосе и «сползании» остальных трех на ступень вниз), и эта формула проходит четырьмя звеньями, поступенно смещаясь вниз. Дальнейшая характеристика Малютой Любаши как своей «крестницы» проходит на точной репризе в оркестре аккордового комплекса ЦЭ из конца его высказывания и сразу, еще до появления ее на сцене, приобщает ее к этому миру (по действию — «крошечному миру» опричнины) (ц. 61, тт. 7-12).

Другая вариация интонационного комплекса контрсферы дана Римским-Корсаковым в лейтмотиве зелья в уже рассмотренной в предыдущем разделе сцене сговора Грязного с Бомелием после пирушки. Здесь сочетание целотоники и хроматики более изошренно. Сама тема, напомним, основана на хроматическом спуске параллельными малыми терциями (децимами) из трезвучия до минор в трезвучие лябемоль минор. Но проведение ее в начале и в конце раздела дважды, со сдвигом каждый раз вниз на большую терцию, в тональность VI низкой минорной, обрамляет всю сцену и словно «окольцовывает» ее увеличенным трезвучием: с — as, gis — e (1 такт до ц. 70, ц. 74, тт. 5-6).

Важным этапом развития тематизма данной сферы, определяющим ее надсюжетный концепционный смысл, является стремительный «роковой» финал первого акта. Здесь на лейтмотиве Малюты звучит церковный колокол к заутрене (что мотивировано сюжетно), и на этом звоне происходит окончательный, катастрофический разрыв Григория с Любашей. В теме колокола (ц. 82), которая вторгается тремя ударами в последнее объяснение героев, а затем превращается в благовест, также комбинируются элементы интонационного комплекса контрсферы, и она превращается в неизменно звучащую мелодико-гармоническую формулу, подобно теме рока (отметим особо, что ее «роковая» символика подтверждена и ударами там-тама в оркестре). Мелодический рисунок темы колокола в нижнем голосе основан на сопоставлении до-минорного трезвучия и тритона с-fis, а верхний пласт

«свернут» в двухаккордовую формулу половинными, в которой при звучании акцентируется сопоставление трезвучий до-минора и шестой низкой ступени — ля-бемоль минора.

После ухода Григория тритоновый колокол начинает звучать в ритмическом увеличении и образует смысловой контрапункт уже к иной ситуации — принятия Любашей ее рокового решения о мщении, впоследствии погубившего всех. Отсюда, от мысли о мщении начинается ее путь к преступлению и собственной гибели, который она выбирает как «крестница Малюты», и звучание ее темы мщения в контрапункте с колоколом на лейтмотиве Малюты (ц. 83) окончательно объединяет ее с пространством контрсферы. Одновременно удары тритонового колокола, «освящающего» ее решение (и звучащего после ночного сговора Грязного с Бомелием, когда уже запущен механизм трагедии), расширяются здесь до символа — звона рокового, который «венчает» образовавшийся неразрешимый узел конфликта и пророчит его трагическую развязку. И превращается в символический звон того мира, который противостоит пространству «златых венцов» Марфы и Лыкова в воссозданной в опере художественной картине мира. Ибо у каждого из оппозиционных миров «Царской невесты» — свой колокол и свои венцы. Подобно тому, как тема «златых венцов» появляется в первой же арии Марфы, у Любаши тема свадебного венца как «венчания смерти» составляет главное содержание ее выходной песни «Снаряжай скорей» — песни свадебно-похоронной, с трагической образностью «положения во гроб». Не касаясь пока драматургии основного действия, отметим только, что прямым сопоставлением после финала первого акта второй акт начинается картиной благостного вечернего звона церковных колоколов, завершающего богослужение всенощной и освящающего «мир Марфы», экспозиции которого посвящена вся первая половина второго действия.

Столь же символически — в ритмическом увеличении, в контрапункте с двухаккордовой формулой — прозвучит тема Малюты в таком же роковом финале третьего действия, когда все уже свершилось: царь сделал свой выбор, а Марфа выпила зелье. Лейтмотив Малюты проходит в нижнем регистре оркестра у виолончелей и контрабасов — затаенно (на *PP*, «зловещим» стаккато с тиратами), мерными шагами неотвратимого свершения, не заглушая речи Малюты, но

образуя к ней мощный смысловой контрапункт. Ибо оглашение решения царя означает не только его выбор невесты, но и катастрофический разрыв Марфы с Иваном, образуя параллель к финалу первого действия — разрыву Любаши и Григория. Ведь Мей справедливо писал о Марфе в Примечаниях к своей драме: «У нее не достало сил наложить на себя руки при расставанье с милым, но не достало бы также и сил — пережить этой разлуки. Она и без зелья истаяла бы, «как свеча воску ярова»: “Не жилища я на белом свету / Без тебя, моя надёженька!”»¹.

Тема Малюты четырежды перемещается по большетерцовому кругу (с — В, as — Fis, e — D, c — As), проходит его двухтактным модулем (и полный целотоновый звукоряд трезвучиями у духовых) и увенчивается звучанием увеличенного трезвучия (as — c — e) по всей вертикали оркестра. После этого начинают взаимодействовать в контрапункте две разнотональные диатонические темы Грозного, также приобретающие здесь «роковые» символические черты (но об этом позже).

* * *

Любаша — образ исключительной глубины и великого сострадания к ней автора. В первом и втором действиях в ее партии композитором и либреттистом добавлено много проникновенных лирических страниц (в Трио и Дуэте первого акта, несколько ариозо во втором). Однако в первом же выходе на Пирушке она появляется со своей гармонической формулой t — VI минорная («Ты крестницу сам к песне приневолил»: g — es), которая сначала звучит и воспринимается как краска, как выразительный элемент в характеристике ее психологического состояния. Вместе с тем это двухаккордовое сочетание, как уже ясно, является элементом системы контрсферы, где семиотически означенными выступают сочетания двух малых терций на расстоянии нисходящей большой терции (лейтмотив зелья) и большетерцовые нисходящие «круги», проходимые минорными трезвучиями, выраженные в большом разнообразии мелодико-фактурных воплощений на протяжении оперы (в том числе — в заключающем оперу стремительном оркестровом пассаже).

¹Мей Л.А. Драматические произведения. С историческими комментариями // Л.А. Мей. Полное собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. СПб.: Изд-е книгопродавца Н.Г. Мартынова, 1887. С. 82.

Но главная ее тема как героини контрсферы появляется во втором акте. «Аккордовая линия» продолжена во втором действии *«аккордами ревности» Любаши* (ц. 123, тт. 1-8). Они сделаны весьма примечательно и прокладывают путь ко всей последующей драматургии оперы. «Аккорды ревности» образуют восьмитактовую последовательность из десяти аккордов в тесном расположении, длящихся по целому такту или половинными, следующих в ненарушаемом порядке. В основу гармонической последовательности положен принцип чередования трезвучий (минорных или мажорных) с сектаккордами (уменьшенными и минорными) в тритоновом отношении: е — аіs, D — gіs, с — fіs, В — е, аs — е (завершение исходным трезвучием октавой ниже). Аккордовый ряд построен так, что его двухзвенный «модуль» перемещается вниз по целотоновому звукоряду, а верхний голос — по хроматическому. Принцип тот же, что и в прежних гармонических формулах, но воплощен несколько иначе, и именно данная последовательность становится ключевой формулой в дальнейшем. Полное проведение всей последовательности прозвучит в опере еще дважды — во Вступлении к IV действию и в последнем выходе Любаши в финале (ц. 209), но уже совсем по-другому. Здесь же, при первом появлении, аккорды Любаши звучат тихо, прикровенно (на P-PP), характеризуя ее внутреннее состояние, с мягкими ритмическими окончаниями и паузами; в них еще не проявляется «несокрушимая» ритмическая заданность и страшная символика, которую они приобретут впоследствии (в финале). Они трактованы внутридейственно, как средство выразительной психологической характеристики. Но именно от них будут производны «аккорды безумия», а точнее — «аккорды гибели» Марфы, на которых построено все четвертое действие. И они же прозвучат формулой свершившейся трагедии во Вступлении к заключительному акту, представляя некую надличностную, метафизическую силу.

Далее во втором акте развитие интонационного комплекса контрсферы проходит через рассмотренные в предыдущей главе сцены Любаши с Бомелием, где появляются и новые вариации на ЦЭ («лестница Любаши», «формула заклатья»), и прежний лейттематизм контрсферы подвергается мощному симфоническому развитию (которым, по свидетельству «Летописи», сам композитор гордился и ставил себе в новаторскую заслугу как «разработку аккомпанемента»).

Это развитие демонстрирует уже разрушительное действие пространства контрсферы на Любашу, приводя к страшной кульминации ее заклатья на погибель Марфы и превращая ее в главную вершительницу трагедии. Впоследствии данная кульминация будет варьированно воссоздана в сцене отравления Марфы Грязным в третьем действии, а затем — повторена в признании Любаши в четвертом акте. Напомним, что эта зловещая кульминация является синтезирующей, развернутой вариацией на ЦЭ и объединяет восходящий хроматический звукоряд в басу со спускающимся ему навстречу увеличенным трезвучием, продолженным темой зелья. Отметим и то, что проникновенные лирические ариозо и ария Любаши, звучащие в процессе и после ее сговора с Бомелием, основаны на формуле $t - VI$ низкая минорная, словно «поражены» ею: в ариозо «Тебе я, верно, мало посулила» $cis-moll - a-moll$, в арии «Вот, до чего я дожила...» $e-moll - c-moll$.

* * *

«Аккорды безумия» Марфы (также два аккорда половинными) начинают звучать с ее выхода в IV действии и сопутствуют ей на всем его протяжении: отныне это ее главная тема. Они выделены звучанием меди на форте с акцентами, сопровождаются тревожно пульсирующим триольным органным пунктом в басу и звучат подобно теме рока, знаменующая свершение трагедии. При ближайшем рассмотрении их гармоническая формула оказывается инверсией «аккордов ревности» Любаши: чередование трезвучий (мажорных, а начиная со сцены обморока и минорных) с уменьшенной гармонией дано в них в обратном порядке. Уже в начале сцены они образуют жестко заданные последовательности, перемещаемые по уменьшенному трезвучию: уменьшенный септаккорд (секундаккорд) чередуется в них с трезвучиями H-dur, D-dur, F-dur (ц. 186-187), затем E-dur, G-dur, B-dur (ц. 188), и линия их верхнего голоса «отчужденно» повторяется в партии уже больной Марфы. В следующей затем сцене обморока эти аккорды в оркестровом сопровождении Квинтета и хора «Загублена страдалница царевна» соединяются с темой зелья, образуя с ней неразрывный далее интонационно-семантический комплекс «сна-смерти», и приобретают значение «аккордов гибели» Марфы. Сцена возвращения Марфы «из небытия» после обморока полностью построена на этих же аккордах и продолжена комплек-

сом «сна-смерти»: он звучит при ее пробуждении от ужаса («Ах, ах, Ваня, Ваня! Что за сны бывают!», ц. 193), в ее рассказе о реальности, превратившейся для нее в страшный сон («Как я во сне не умерла!..», ц. 196), вторгается в признание Грязного («Да сон-то непростой», ц. 199), звучит последним стоном Марфы перед ее заключительной арией (ц. 204).

«Аккорды погибели» предвворяют сцену перед второй арией (ц. 201) и отграничивают две ее части (ц. 204), где звучат совершенно особенно. Этот краткий раздел всего в семь тактов Римский-Корсаков помечает в партитуре отдельной цифрой, придавая ему самостоятельное значение. Им он определяет границу — паузами, гармонией, динамикой, подчеркнутым «выпадением» из времени действия. Здесь словно завершение страданий Марфы и ее «уход», после которого следует создание картины иного мира как пространства ее будущей жизни¹. Ибо смерть в этом мире для нее не конец жизни («мир конечен не для всех»), душа ее не загублена, и «венцы» на них, безвинно убиенных, «наденут завтра».

Гибель обеих героинь дана Римским-Корсаковым прямым сопоставлением: признание Любаши после арии Марфы завершается кровавой развязкой, ее трагическим уходом. Но дальнейшие их пути различны. Загубленная преступлением душа Любаши и ее «беспросветная» погибель определяют главный смысл ее трагедии в религиозно-духовной концепции оперы. Возможность искупления ее страшного злодеяния — добровольно принимаемая смерть, «освящаемая» лишь звучанием уменьшенного варианта лейтмотива Малюты. Он один «проводит в последний путь» свою крестницу, и здесь последнее звучание в опере его лейтмотива (ц. 212, тт. 7-10).

* * *

Трагически погибает и Грязной, добровольно избравший себе страшную казнь как искупление, хотя жизнь свою мог бы спасти («Григорий, что ты, что ты? Бог с тобой!» — Малюта; «Опомнися! Ведь сам себя ты губишь» — бояре, ц. 199). Его партия на протяжении оперы, и особенно в IV действии, напряженно и динамично развивается, его экспрессивные признания в финале (в преступлении и в любви,

¹Арией «на исход души» Марфы называет ее М.П. Рахманова // *Рахманова М.П.* Н.А. Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 163.

ц. 198-200) и проникновенное прощальное ариозо («Страдалица невинная, прости!», ц. 213) — сильнейшие страницы и потрясающие трагедийные кульминации оперы. Не останавливаясь пока на интонационной драматургии образа Грязного в целом, обратимся к его главному лейтмотиву, которым начинается действие оперы и который обладает не только замечательной мелодической выразительностью, но и порождающей семантической структурой, содержащей буквально смысловой код, формулу его многомерного образа и его трагической судьбы.

Лейтмотив Грязного, во многом определяющий всю его партию, многозначен и гениально сотворен композитором и мелодически, и символически. Он начинает монолог — тяжкое раздумье-кручину героя, где его звучание в унисон у виолончелей, контрабасов и фаготов в низком регистре (f, un poco pesante) сразу характеризует драматизм и безысходность ситуации. В своем уступчатом мелодическом нисхождении он охватывает диапазон почти в две октавы, являясь самым развернутым из лейтмотивов оперы, и словно «погружается в глубину». Как обычно у Римского-Корсакова, его выразительность и семантика определяются и мелодико-ритмическим рисунком, и гармонической символикой, и мотивно-синтаксической структурой.

Двойственность образа Грязного, как лирического героя и как деятеля контрсферы, интонационно «сформулирована» композитором уже в его лейтмотиве. С одной стороны, его общее звучание определяет лирическая распевность с чертами песенной и ариозной кантилены. Фразовое строение темы с «раздумчивой» ритмической остановкой в середине и в конце, песенное начало первой фразы (очерчивающее минорное трезвучие по типу песни «Гори, гори, моя звезда») и отвечающее ему ариозное начало второй (с «ламентозным» соскальзыванием к гармоническому вводному тону «ais»), рифмующееся завершение обеих фраз одинаковым «вопрошающим» мелодическим кадансом (от I к III ступени исходного минорного трезвучия), обширный диапазон и неспешное развертывание, одноголосное звучание в выразительном «баритональном» тембре низких струнных — все это определяет лирико-драматическое звучание и кантиленность лейтмотива.

Вместе с тем его мотивно-гармоническая структура го-

ворит и о другом: распевность сочетается в нем с явной конструктивностью, что сообщает ему некую изначальную смысловую амбивалентность. Он абсолютно симметричен и «безысходно» замкнут — это не только лейтмотив горестных раздумий героя, его трагической любви, но и пророчество его судьбы (которую, как тему своей кручины, Грязной обозначает в конце сцены, и композитор «маркирует» ее фригийским тетрахордом: «Чем кончится, что будет впереди, — не знаю сам...»). Лейтмотив основан на осевой зеркальной симметрии (с вертикальной осью «соль»), его вторая половина представляет инверсию ракохода первой, помещенную тритоном ниже (от *cis*) и изложенную по типу тонального ответа в фуге: восходящая чистая квинта обратилась в нисходящую чистую кварту. Однако самое неожиданное и значимое в контексте наших предыдущих изысканий содержится в гармонической основе лейтмотива. Ее составляет двухаккордовая формула: чередование на одном басу минорного трезвучия (ми — соль — си) и уменьшенного септаккорда (терцкварттаккорда: ми — соль — ля-диез — до-диез), находящихся в тритоновом соотношении. Но это уже знакомая формула «аккордов ревности» Любаши, их начального двухаккордового комплекса при первом изложении (ц. 123), причем на той же абсолютной высоте (*e-moll* — *a1s* ум.)! Конечно, сочетание этих аккордов в лейтмотиве Грязного укладывается в диатонику си минора как последовательность субдоминанты и уменьшенного вводного септаккорда, в нем нет еще некой надличной отстраненности появляющихся далее гармонических формул половинными. Но нет уже и сомнений в том, что композитор делает избранный аккордовый комплекс скрытой конструктивной основой мелодического лейтмотива Грязного, ибо у Римского-Корсакова нет «случайных сочетаний». Тем самым соединение распевности с зеркальной симметричностью на основе уменьшенного септаккорда, а также запрятанная в структуре знаковая в последующей драматургии оперы двухаккордовая формула обеспечивают интонационной характеристике героя редкостную глубину и многозначность, дают уникальный синтез в одном лейтмотиве психологического и inferнально-рокового начал как формулу трагической судьбы героя.

Судьбы, сотворенной им самим, орудием которой, однако, стала соблазненная и покинутая им Любаша. Поэтому

закономерно, что ключевая в драматургии третьего действия сцена отравления Марфы (подсыпания зелья Грязным в ее чарку) осуществлена композитором на варьировании страшной кульминации заклатья Любаши из второго действия. Партией Грязного завладевает тот же интонационный комплекс контрсферы — перемещение темы зелья вниз по замкнутому кругу увеличенного трезвучия на фоне его тремолирующего звучания в нижнем регистре оркестра. Хотя, в отличие от «адского возбуждения» Любаши, звучащего на *f* в разделе заклатья, скрытое действие Дружки в этой сцене сопровождается «потайным» проведением «зловещей формулы» на *P*. Но важно то, что партия героя здесь также встраивается в целотонно-хроматическую систему комплекса inferнального: предшествующие теме зелья проведения лейтмотива Грязного перемещаются вниз по уменьшенному кругу и завершаются совместным звучанием увеличенного трезвучия с темой зелья (ц. 165).

Закономерно и то, что в зоне развязки в партии Грязного синтезируется интонационный комплекс контрсферы, включая тематизм Любаши. Признание Грязного в злодействе («Я Лыкова оклеветал напрасно, я погубил невесту государя!») осуществлено композитором в контрапункте с трагическим хоралом меди на форте. В этом хорале, с целотоновым нисхождением двухаккордовой формулы половинными и параллельным хроматическим движением крайних голосов в малую дециму, как в теме зелья (ц. 198, тт. 3-5), Римский-Корсаков помещает те же, главные в выражении трагедии в финале, «аккорды гибели» Марфы — обращенные «аккорды ревности» Любаши. Именно ее своевольная страсть и мщение стали движущей силой трагедии, гибели всех главных героев и ее собственной человеческой катастрофы. И потому ее аккорды ревности, выходят на первый план перед развязкой трагедии — во Вступлении к заключительному акту.

* * *

Вступление к IV действию звучит необычно и оставляет сильное, таинственное и неизъяснимое впечатление (сопоставимое, пожалуй, лишь со звучанием аккордов Командора в начале увертюры к «Дон-Жуану» Моцарта). После динамично развивающихся событий оперы здесь словно бы остановилось время. Возвышаясь над действием, Вступление как будто представляет некую обобщенную «формулу трагедии»

и в то же время семиотически точно прочитывается в лейтмотивной системе оперы. Обезличенная, отчужденная гармоническая последовательность звучит абсолютно отрешенно от драматической событийности: по целому такту, в «странном» размере 9/8, проходят аккорды в тесном расположении «странной чередой», перемещаясь равноступенной лестницей вниз и очерчивая полный замкнутый круг: f-moll, Es-dur, cis-moll, H-dur; второй раз — cis-moll, H-dur, a-moll, G-dur.

Исходным модулем этого ряда также является двухаккордовая формула: трезвучие (минорное или мажорное) — минорный секстаккорд в тритоновом соотношении, и также она спускается по целотоновому звукоряду, а верхний голос проходит полный хроматический ряд. Семантически это «аккорды ревности» Любаши из второго действия (ц. 123), которые выстраиваются здесь в две гармонические цепи, обрамляют краткую середину Вступления и образуют замкнутый круг, проходимый эллиптическими оборотами. Но характер звучания аккордов резко изменен, подчеркнуто выделен композитором, и в нем заложен какой-то особый смысл. Так они еще нигде в опере не звучали. Римский-Корсаков радикально меняет само проведение формулы, темброво и динамически разделяя ее на два параллельных аккордовых ряда. Фанфарным трезвучиям на форте у меди, словно бы отдаленно, отвечают секстаккорды на пиано у струнных, образуя два семантических пласта, находящихся между собой в «несовместимом» звуковысотном (тритоновом) и смысловом отношениях. Трудно сказать, что конкретно выразил композитор этим «говорящим» текстом, но представляется, что в уникальной музыке Вступления дано звучание двух пространств: метафизического inferнального (в котором погибает Любаша) и жизненного трагедийного (пространства ухода Марфы). Первые аккорды звучат непреложным роковым начертанием, вторые — тихой траурной музыкой, страшным затишьем уже свершившейся трагедии.

Вместе с тем во Вступлении к финалу скрыт и другой смысл, вызывающий к дальнейшей интерпретации его специфики и его значения в целостной драматургии оперы, а также в завершающей стадии трагедии и трактовке в ней контрфферы.

Несмотря на то, что истоком ряда являются аккорды Любаши, они сведены здесь к экстрагированной надличной,

«безжизненной» формуле и из средства характеристики героини, главной героини контрдействия, превратились в знак, маркирующий некое особое пространство. Ибо *эф-фект эха*, наглядно заданный в артикуляции этой аккордовой последовательности (f – P: произнесение – отзвук изда-лека, из глубины), явственно *репрезентирует пространство, но не природное* (она не пейзажно-пространственна), *а сим-волическое*. Пространство же в художественном произведе-нии, по мысли его глубокого исследователя В.Н. Топорова, является «основным семиотическим конструктором», облада-ет «сложно-напряженной структурой» и подлежит «осозна-нию и постижению»¹. Семиотика пространства имеет глав-венствующее значение в создании картины мира, являясь одним из ее основополагающих концептов (по сути — глав-ным). Пространственное выражение имеет и христианская картина мира, хотя ее пространственный универсум симво-лизировать как космическую, так и духовную вселенную и мо-жет находиться (и находится) во внутреннем мире человека.

Думается, что на основе христианской картины мира, которая структурирует и концептуализирует художествен-ное пространство «Царской невесты», во Вступлении к IV действию композитор символически воссоздает *метафи-зическое пространство inferno*, оппозиционное сакральном-у хронотопу основного действия (о котором речь пойдет в следующем разделе), и представляет им *инфернальный хронотоп контрсферы* как пространство гибели с его оста-новившимся, окаменевшим временем, с которым в интона-ционной драматургии оперы связаны все герои контрсферы. Ибо, как известно, отождествление смерти и окаменения — одна из универсалий во всех культурах, как верх/низ, правое/левое, мужское/женское, живое/мертвое, свое/чужое и др.

Так темы контрсферы — двухаккордовые гармонические формулы половинными, объемля собой интонационную драматургию, варьируясь на протяжении оперы и объеди-няя всех героев контрсферы, во Вступлении к IV действию кристаллизуются в надличную, поистине запредельно зву-чащую тему пространства «нижней бездны», представляя инфернальный хронотоп, оппозиционный сакральному хронотопу основного действия.

¹Из работ Московского семиотического круга. С. XXIII–XXIV.

Подтверждением тому служит последнее в опере проведение данной аккордовой последовательности в выходе Любаши в финале, перед ее гибелью. После *Allegro agitato* Грязного «Нет, нет, не стерпеть! Веди меня, Малюта, веди на грозный суд, веди!» — выход Любаши, по действию столь же динамичный («выбегая из толпы сенных девушек», ц. 209), сопровождается «мертвенным» хоралом духовых, словно встающим перпендикуляром к стремительно несущейся развязке, — как будто вдруг остановилось время, и открылось «окно» в другой мир. Аккорды хорала звучат, действительно, в другом времени: встают «столбами» по вертикали оркестра, длятся неподвижно по два такта (и по целому такту), идут в ровной динамике *f* у духовых, верхним голосом медленно спускаются по хроматическому звукоряду и ритмически (продленным *cis* в середине) выделяют увеличенное трезвучие (*f* — *cis* — *a*). При абсолютной, «безжизненной» темброво-динамической ровности, вне синтаксиса дыхания, этот траурный хорал звучит «формулой смерти» загубленной души Любаши, хотя ее физическая смерть еще впереди, после ее исповеди-рассказа. Здесь, в выходе Любаши после уже прозвучавшей второй арии Марфы, с развернутой в ней картиной предназначенного ей пространства вечной жизни, — композитор прямым сопоставлением представляет пространство вечной смерти загубленной страшным преступлением души Любаши, одновременно завершая пути обеих героинь, которых он оппозиционно вел на протяжении всей оперы.

Не нейтральна по отношению к лейтмотивному комплексу контрсферы и *середина оркестрового Вступления к IV действию*, хотя на первый взгляд она имеет характер ОФД (общих форм движения) в ровном, «безтемном» унисонном рисунке восьмыми. Однако краткое Вступление к IV действию обладает исключительной семантической насыщенностью, как и в целом заключительный этап трагедии; в нем сконцентрирован значимый интонационный материал контрсферы, и он приобретает здесь новое звучание.

По контрасту с аккордовым «обрамлением», середина дана в другой фактуре — кстати, своим унисонным рисунком восьмыми напоминающей вступление к V акту «Хованщины» («Скит. Лунная ночь...»), представляющее тягостные раздумья Досифея перед «исходом». В ней мерный, затаенный

(стаккато на Р) четырехоктавный арпеджированный пробег по ля-минорному трезвучию из глубины оркестрового диапазона сменяется изломанным «зловещим» мелодическим рисунком нисхождения, в котором зашифрован интонационный «код» контрсферы и дана еще одна его виртуозная комбинация (ц. 178, тт. 5–6). Этот материал, обрамляющий затем арию Собакина, можно назвать темой его страданий и тягостных раздумий, причина которых — болезнь Марфы. По христианской традиции, она воспринимается им как наказание за грехи («Так вот какое горе послал Господь мне за грехи»). В основе хитросплетений этой мелодической линии — одновременный спуск по хроматизму параллельными малыми и большими терциями. Он завуалирован ритмически объединением их в триольные сегменты, первые два из которых соотносятся как прима и инверсия ракохода и образуют исходный раппорт, перемещаемый вниз по уменьшенному трезвучию. Однако конструктивной основой рисунка является параллелизм двух хроматически нисходящих рядов: считая от нечетных восьмых — малыми терциями, от четных — большими. Семантика этих рядов в интонационной системе контрсферы уже известна: хроматический спуск («сползание») малыми терциями характеризует тему зелья — яда, отравы, сгубившей Марфу, а большими терциями — злодейство Любаши, ее заклятье на погибель соперницы.

Семантически значима и тональная структура Вступления, точнее — звуковысотное соотношение его разделов. На первый взгляд, Вступление имеет простую трехчастную форму, в которой две одинаковые аккордовые последовательности обрамляют описанную середину. Однако повторение материала середины в конце Вступления, переходящее в начало арии Собакина, превращает композицию в двухчастную со структурой А В А1 В1, в которой каждый из репризных разделов повторяется точно («дословно»), но со сдвигом в тональность VI низкой минорной: аккордовая цепь проводится от f-moll, затем от cis-moll, середина идет в a-moll, во второй раз — в f-moll. В результате материал перемещается по увеличенному трезвучию, проходит полностью его замкнутый круг и представляет еще одну знаковую комбинацию интонационного лейткомплекса контрсферы. Заметим попутно, что и далее в «арии скорби» Собакина, при

воспоминании о страданиях Марфы («А тут иное! где б поселиться, а ты горюй...»), появляются Любашины «гроздьи» параллельных больших терций, дублируемые хроматическим катабасисом в вокальной партии (ц. 182).

* * *

Думается, что ключом к пониманию смысловой трактовки контрдействия как сферы инфернального служит молчаливое **явление Грозного** Марфе во втором акте. Оно сделано Римским-Корсаковым очень интересно и содержит неожиданные черты. На первый взгляд, подобно встрече Германа с Графиней в Летнем саду, оно трактовано как лобовое столкновение с роком. Появление Грозного дано резким вторжением, «разрывающим» идиллию счастья Марфы и вызывающим невыразимый ужас («застыла в сердце кровь!»). Однако существенны и отличия. В христианстве нет понятия рока как абстрактной сущности, нет его и в картине мира Римского-Корсакова. Отнесемся внимательнее к тому, как представлен Грозный в этой сцене, поскольку у композитора здесь нет ни одной незначущей детали — ни сценической, ни интонационной.

Царь Иван неожиданно появляется в глубине сцены, сразу приковывая к себе все внимание Марфы и оказывая на нее некое гипнотическое воздействие. Рядом с ним — «второй вершник, с метлою и собачьею головою у седла», один из приближенных опричников. «Государь останавливает коня и молча пристально смотрит на Марфу», отчего она «пугается и застывает на месте». Становится ясно — в своем молчаливом проходе Грозный является Марфе всадником, сеящим смертельный ужас! Думается, что ассоциация с апокалиптическим всадником возникает не случайно, она была предопределена композитором и применена им не впервой. Напомним, что такой подтекст уже был реализован композитором в «Псковитянке» прямым сопоставлением Грозного с апокалиптическим зверем в его ариозо в последней картине, обращенном к Ольге (ц. 190). Подтверждает это и интонационное решение сцены.

Сцена явления Грозного — краткая, как остановленное мгновение, стоп-кадр, — но со своей драматургией и важнейшей интонационной семантикой. Во-первых, она словно выпадает из времени действия и идет в другом времениизмерении — в необычном девятичетвертном размере,

которого больше нигде нет в опере. Во-вторых, появление Грозного пространственно дано «из глубины»: в первых двух тактах четырьмя имитационными проведениями его темы «Слава» охватывается снизу вверх диапазон в три с половиной октавы (что поддержано возрастающей динамикой: от *P* к *mf*, *f* и *ff*). При приближении царя тема поднимается еще на октаву, занимая верхний регистр оркестра, после чего, с удалением Грозного, начинает спускаться и возвращается на исходные позиции — в глубину оркестрового диапазона (ц. 114). Однако самое важное выражено не только рисунком партитуры, который всегда значим у РК, но интонационной драматургией сцены. В ней сконцентрирован и получает виртуозное развитие весь материал Грозного, в том числе не замеченный ранее, и именно здесь он полностью обретает и раскрывает свою семантику.

Сцена имеет трехчастные очертания, отмеченные Римским-Корсаковым цифрами: первые шесть тактов (ц. 112) — приближение царя; следующие шесть (ц. 113) — его пристальный взгляд на Марфу, мистический ужас Марфы и Дуняши («застыла в сердце кровь!») и удаление царя; последние восемь тактов (ц. 114) — краткое дуэттино девушек («про себя») по его уходе. Главным материалом сцены является тематизм Грозного из первого действия — тема «Славы», получающая здесь интенсивное интонационное развитие (проводится 13 раз), и «аккорд Грозного» (малый минорный, взятый двумя квинтами в разных октавах, встающий по вертикали оркестра — аккорд «Царь наш грозен» из I действия, ц. 45), а также впервые появляющаяся здесь тема из «Псковитянки» — в фигурациях вверх у скрипок и высокого дерева.

Принцип построения первого раздела сцены — стретная имитация начала темы «Славы», завершающаяся аккордом Грозного. В кульминации в среднем разделе, достигнув предельной высоты, тема «Славы» звучит контрапунктом к переживанию Марфой и Дуняшей охватившего их ужаса, и в ней происходят значимые изменения. Она теряет свои диатонические черты — звучит в миноре, перемещаясь по уменьшенному кругу вверх: в ре миноре, затем в фа миноре, и, с мелодическим акцентом на ля-бемоле, отчетливо обрисовывает уменьшенное трезвучие; одновременно в ее гармонизацию «внедряется» увеличенное трезвучие (a—cis—f на словах Марфы «застыла в сердце кровь!»). Кроме того,

после резкого сдвига из ре минора в фа минор, на вершине своего подъема, тема единственный раз проводится полностью — и в миноре обнаруживает интонационное родство с темой из «Псковитянки», словно образуя синтез обоих лейт-мотивов. Все эти детали важны «по направлению» к финалу третьего действия, где обе темы царя Ивана объединятся в контрапункте, синтезируются со звуковысотной системой контрсферы (путем внедрения в этот контрапункт ее двух-аккордового ЦЭ) и приобретут роковое звучание. Однако весь интонационный комплекс Грозного, с проступающими в нем элементами комплекса контрсферы, характеризует уже его первое появление и вторжение в жизнь Марфы.

Но самое неожиданное скрыто Римским-Корсаковым при уходе Грозного. Реплика «Царь медленно удаляется» (ц. 113, тт. 5–6) сопровождается композитором ниспадающей мелодико-гармонической последовательностью, в мелодической линии которой ритмически акцентируется спуск по целотоновому звукоряду (g-f-es-des-h-a), а плотное аккордовое сопровождение столь «густо» гармонизовано зашифрованной *эллиптической последовательностью без определенной тональности*, что это даже визуально сообщает фактуре черты «непроходимых дебрей». Вместе с тем, всмотревшись внимательнее, обнаруживаем в ней уже знакомые черты. Основу гармонизации вновь составляет двухаккордовая вариация на ЦЭ (малый уменьшенный септаккорд, чередуемый с малым мажорным септаккордом или увеличенным трезвучием квартой выше), также секвентно проходящая вниз по целотоновому ряду (c-b-gis-fis-e). Но организована эта аккордовая цепь так, что в ее «темной» глубине, внутри фактуры, звучит хорал (у низкой меди и альтов тремоло), в котором от нижней большой терции первого септаккорда (из-за такта — g—h), восемью ступенями вниз, спускается хроматическая лестница параллельными большими терциями! Так и хочется сказать: словно вдруг «приоткрылась бездна» и почувствовалось ее дыхание...

Итак, выведение Грозного на сцену представляется нам обусловленным двумя причинами. Оно важно композитору 1) для создания художественного мира трагедии, с необходимым для нее присутствием метафизических (роковых) сил, в зону действия которых Римский-Корсаков помещает развитие событий драмы, и 2) для конкретизации, какие

именно это силы — не абстрактный рок или древнегреческая судьба, а inferнальное пространство в христианской картине мира, символизированное всадником «из бездны». Грозный появляется в основном действии в мире Марфы дважды — «в кадре» (II акт) и «за кадром» (финал III акта, объявление его решения), и оба раза рождает переживание леденящего ужаса встречи («священного ужаса» трагедии), пророчества трагедии и ее свершения. В отличие от «Псковитянки» и «Веры Шелогои», где в образе царя Римского-Корсакова интересовали его отношения с Псковом, народом и его человеческая драма, в «Царской невесте» Грозный получает символическую трактовку: в I действии — как архетип вечного царя (в своем «крошечном» опричном мире), далее — как роковая сила в мире Марфы. Отмеченный той же «метой», что и все герои, соприкасающиеся с «тем» пространством, он конкретизирует, метой чего является семиотический комплекс контрсферы.

Анализы можно продолжить, но и приведенных, думается, достаточно для того, чтобы перейти к выводам.

* * *

Они важны для нас в двух аспектах: новаторства *концепционной трактовки контрсферы* в опере и новаторства *языка ее звукотехнического выражения*.

Проведенный анализ интонационного комплекса контрсферы в «Царской невесте» показал ее особое значение в данной опере. Зло в ней перестало быть сказочным или язычески-мифологическим. Оно персонифицировалось в конкретных героях, приобрело «реалистическую» конкретику, но не ограничилось реализмом историко-бытовой драмы; у него появились новые черты. Концептуализация драмы в «Царской невесте» основана на христианской трехпространственной картине мира, которая всему ее развитию, всем оппозиционным силовым линиям придает религиозно-духовное измерение и «модельное» выражение, то есть, обеспечивает ей *универсальность трагического конфликта*.

В отличие от предшествующей музыкальной драмы Римского-Корсакова с христианской основой сюжета, «Псковитянки», где контрдействие личного конфликта сосредоточено в одном герое — злодее Матуте, контрсферу в «Царской невесте» отличает многогеройность, многотемность, разветвленная сеть интонационно-семантических

образований и вместе с тем — **целостность, структурированность и системность**. Она представлена разными героями и образует единое смысловое пространство, говорящее своим языком, зашифрованное в глубинной структуре музыкального текста и образующее в нем свой «текст в тексте». В нее попадают герои «незлодейского» типа. Но что-то их всех объединяет, образуя целый мир, и все, приобщаясь к нему, получают свою «мету». Лейтмотивы действующих лиц контрсферы в первый раз звучат в действии, характеризуя героев в конкретной ситуации, а затем, по ходу развития, эмансипируются от событийной и психологической реальности, укрупняются в своем значении и приобретают черты внеличностных сил, «управляющих» развитием драмы.

Пространство контрсферы противостоит лирико-кантиленному, песенному миру основного действия («миру Марфы»). Но, что главное, противостоит не заданно, не внеположно, а как существующее (строящееся, обретающее жизнь) во внутреннем мире героев, через них приходящее в мир и действующее в нем — согласно христианскому догмату: «Мир Божий внутри нас есть». В этом, напомним, — одно из главных завоеваний христианства: в язычестве «предел» философствования составляет космизм как единство и взаимодействие макро- и микромиров, в христианстве же внутренний, душевно-духовный мир человека понимается как больший, чем социально-исторический и даже природно-космический, как безгранично многомерная вселенная. Поэтому, при внешней сюжетной «скромности» «Царской невесты», концепция оперы масштабно развернута Римским-Корсаковым в сложнейшие процессы внутренней жизни героев. Его внимание сосредоточено на глубинном духовном смысле психологической драмы, определяемом извечной борьбой и «оппозиционной несовместимостью» Божественного и демонического. И эта концепция, раскрывающая духовные процессы в душах героев, столь же масштабна и монументальна, как, возможно, «Китеж», предтечей которого она, несомненно, является. В ней человек поистине «между Богом и дьяволом», и драма развивается параллельно в разных смысловых пластах — реальном и сверхчувственном, запредельном.

Именно развертывание христианского пространственного универсума и соотнесение с ним событий и героев придает всему действию оперы метафизическую подоснову,

представляя отношения и судьбы в свободном выборе между различными силами и пространствами: пространством «златых венцов» Марфы, которая, как всегда у Римского-Корсакова, сразу интонационно характеризуется как героиня «иномирная» (в ее принадлежности миру вышнему), — и пространством inferнального, демонически рокового, куда герои контрсферы приходят разными путями. Но типологически — в результате «духовного повреждения», добровольного несправедливого выбора («онтологического самоопределения») и следующего затем рабства нижней бездне, связь с которой неизбежно приводит к катастрофе — гибели души, шанс на спасение которой дает лишь покаяние и добровольно принимаемая мученическая смерть.

Пространство контрсферы многомерно, как многолико зло, представленное образами и тематизмом Грозного, Малюты, Бомелия, опричнины, Грязного, Любаши, зелья, но говорит одним языком, обозначающим связь с ней. Тематизм, разработанный композитором для характеристики этой сферы, принципиально нов — он не только характеристичен у разных героев, но и символичен, содержит внутри себя представленные во множестве вариаций, но единые в своей основе «формулы», становящиеся знаком inferнального и объединяющие разных героев принадлежностью к этому миру.

Для выражения метафизической сущности контрсферы понадобился новый, символический язык и была выработана своя звуковысотная система. Семиотическое пространство контрдействия должно было быть «иноприродным» (христиански-духовно-реалистическим), но не безлично роковым. Если мир основного действия написан песенно-лирическим и, на первый взгляд, более традиционным языком (а на самом деле — тем новым кантитенным языком, который был выработан композитором летом 1897 года, и слово «традиционный» представляется неуместным по отношению к вдохновенной музыке «мира Марфы», а во многом и лирических героев контрсферы), то новое пространство зла потребовало для своего воплощения иных средств, и в этой области *новаторство Римского-Корсакова наиболее радикально и уже вплотную подходит к новейшим формам звукотехнического мышления XX века*. Его языком, имеющим сквозное развитие, то уходящим в скрытые глубины фактуры, то выходящим на поверхность, является, как

обычно у Римского-Корсакова, гармония, — симметричные лады, приобретающие здесь особую трактовку.

В «Царской невесте» Римский-Корсаков основывается на симметричном 12-тоновом хроматически-целотоновом звукоряде в качестве основы синтетического уменьшенно-увеличенного лада, с использованием всех его соответствующих возможностей, которые он своей разработкой многократно умножает. С одной стороны, он изобретает здесь еще одну модификацию привычных для него симметричных ладов (они описаны и классифицированы Ю.Н. Холоповым на примере сказочно-мифологических опер композитора). При этом новая модальная функциональность этих ладов, и именно той их разновидности, которая создана для контрсферы в «Царской», не «взрывает» традиционной функциональности гармонической тональности, но строится внутри нее, в соответствии со смысловой концепцией оперы. С другой стороны, Римский-Корсаков трактует их существенно иначе, и звуковысотная система контрсферы в своей трактовке обладает новаторскими чертами. Здесь композитор мыслит не функциональными последовательностями, а гармоническими рядами и переносными секвенционными моделями (формулами, раппортами), и в их разработке применяет новые виды функциональности на основе индивидуализации гармонических структур и их разновысотной повторности, представляя свой индивидуальный путь ««сериализации» гармонии»¹.

Важные положения для понимания звуковысотной системы контрсферы содержатся в Учебнике гармонии самого Римского-Корсакова. Во-первых, «ложные последовательности вне пределов строя» (глава XIV) он называет «могущественным средством для внезапной модуляции в отдаленные строи» и использует его для *выхода за границы строя главной системы, в пространство вне его, за его пределами*. «Главнейшее и наиболее целесообразное применение таких переходов встречается в круговой или секвенцеобразной модуляции или, иначе сказать, в различных модулирующих секвенциях»². Данное положение Римский-Корсаков последовательно реализует в интонационной концепции

¹Холопов Ю.Н. Гармония. Теоретический курс. — М.: Музыка, 1988.

²Римский-Корсаков Н.А. Учебник гармонии // Римский-Корсаков Н. Полное собр. соч. Т. IV. М.: Музыка, 1960. С. 219.

«Царской невесты», где применяет, казалось бы, одни и те же средства, но совершенно по-разному, в основном действии и в контрсфере. У Марфы в ее главных темах (о чем речь пойдет в следующем разделе) хроматические восхождения и большетерцовые сопоставления используются «в пределах» основного гармонического строя и имеют восходящую устремленность, у Любаши и во всей контрсфере — с выходом «за пределы» строя, с переходом в оппозиционную звуковысотную систему, и имеют нисходящую направленность (главное «кольцо» контрсферы у разных героев — тоника ее увеличенного лада: $e - c - as$).

Кроме того, описывая и классифицируя «ложные последовательности вне пределов строя», Римский-Корсаков делает несколько очень интересных «инвенторских» выводов, значимых для понимания его техники и стиля. Он особо подчеркивает характерные особенности такой техники:

1) «Нельзя перечислить всевозможных интересных секвенций, возникающих из ложных последовательностей: они изобретаются постоянно вновь»¹. Делясь своим богатейшим опытом в области гармонии, композитор специально указывает на значение индивидуализации в изобретении таких структур и технике их использования. Заметим: что он и делал с поистине бесконечной изобретательностью и разнообразием, исходя из различных содержательных задач в своих произведениях.

2) Секвенционные последовательности из одних диссонансов (из доминантсептаккордов или из малых и уменьшенных септаккордов, особенно последний случай) представляют *«последовательность неуловимую для слуха, но видимую только в письме»*². Данной особенностью Римский-Корсаков пользуется для создания системы шифров, таково использование им «спрятанных» в фактуре двухаккордовых формул и многоступенных рядов (как, например, при уходе Грозного). Иначе говоря, композитор намеренно акцентирует на этом внимание и прямо указывает на существование скрытой в тексте визуальной составляющей («визуальной

¹ Римский-Корсаков Н.А. Учебник гармонии // Римский-Корсаков Н. Полное собр. соч. Т. IV. М.: Музыка, 1960. С. 220.

² Там же, с. 225.

гармонии») как важного выразительного средства-шифра, как на осознанный художественно-технический прием¹.

Но, помимо новаторства собственно гармонического мышления, Римский-Корсаков обогащает этот путь («сериализации» внутри тональности) обширным и виртуозным использованием *контрапунктической техники*. Его способы построения мелодико-гармонических структур, выводимых из ЦЭ системы, симметричные аккордовые и мелодико-ритмические формулы на основе избранного звукоряда, принципы их структурной организации (сегментирование тем с использованием разных модификаций исходного сегмента), их развитие контрапунктическими приемами (инверсии с вертикальными и горизонтальными осями, различные виды переносной симметрии — секвенции, имитации и др.), единство горизонтали и вертикали (аккордовые формулы и производные от них мелодические рисунки), — все это также уже вплотную подводит Римского-Корсакова к серийной и иным формам композиционного мышления в XX веке. А благодаря лейтмотивной системе, включающей разнообразие тем на единой конструктивной основе, композитор достигает такой проработанности всего интонационного пласта контрсферы, которая позволяет говорить о его практически полной *тематизации и семиотизации*.

Сказанное делает его композиционную технику филигранно-виртуозной, обеспечивает «Царской невесте» и основанным на ней последующим произведениям позднего периода («Кашей», «Китеж», «Золотой петушок») некое абсолютное совершенство технической проработанности, а ему — звание «аристократа звукового царства». Напомним,

¹Феномен «визуальной нотации», в том числе визуальной гармонии, в настоящее время начал активно изучаться, но на материале музыки раннего русского авангарда (Т.Н. Левая, И.В. Степанова) и далее в музыке XX века (В. Екимовский, М. Городилова). К сожалению, Римский-Корсаков в этих размышлениях не упоминается. А между тем для него, как для композитора с синэстетической (звучно-цветовой, музыкально-живописной) природой слуха и мышления, на всех этапах его творческой эволюции было в высшей степени характерно «изобразительное» начертание, значимость визуальной упорядоченности и выразительности партитуры (в том числе и гармонии), о чем нам уже приходилось писать (Серебрякова Л.А. Пейзаж в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. М.: Наука, 1994).

что композитор и сам называл «Царскую невесту» «наиболее виртуозной» из всех своих опер — правда, это мнение он высказал в 1901 году, еще до появления своих следующих «виртуозных» творений, но таким образом засвидетельствовал, что «Царская» стала первой среди них, положив начало его новому, позднему стилю.

Однако Римский-Корсаков не только создает здесь свою индивидуальную систему симметричных ладов и ее виртуозную «комбинаторику» (в принципе, она сложилась у него уже в «Снегурочке» — достаточно вспомнить строение лейтмотива Лешего и его преобразования). В «Царской невесте» он мыслит симметричными мелодико-ритмическими и гармоническими структурами (формулами) и наделяет их специфической образной выразительностью, уподобляя их неким знакам («обозначениям») и сознательно реализуя *принцип обнажения конструкции* (хотя в ряде случаев ему удастся удивительным образом сочетать широкую распевность мелодической линии и выразительность всей музыкальной ткани с ее неуклонной структурированностью, как в сцене Любаши с Бомелием). Используя язык семиотики, можно сказать, что *смысловой и конструктивный «коды» контрсферы, ее концепт и конструкт, определяют графические «начертания», символизирующие пространство инфернального и отмеченность принадлежащих и предназначенных ему героев.* Именно этот мир подвергается здесь глубокому художественному анализу композитора, и именно его обнаружением Римский-Корсаков достигает «последней» глубины в постижении человека и в выражении его жизненной трагедии как трагедии онтологической (Григорий и Любаша).

Конечно, у Римского-Корсакова и прежде и впоследствии нередки темы, созданные на двухаккордовой основе в системе симметричных ладов (как, например, тема Звездочета), и таких формул «белыми нотами» немало в его оперных эскизах в Записных книжках¹. Однако обычно такие гармонические формулы выступают логической основой мелодического тематизма, мелодических рисунков, фигураций. В «Царской» же эта логическая конструкция и

¹ *Римский-Корсаков Н.А.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IVдоп. — М.: Музыка, 1970. (Зап. книжки).

ее структурные элементы нарочито обнажены, и именно в этой обнаженности заключен их главный выразительный смысл. Они являют образ неких тайных знаков, образуют свой тайный пласт и создают пространство остановленного времени, маркируемого всякий раз «специфичной неподвижностью» модально-симметричных структур, встающих «перпендикуляром» к основному действию. И если в славянско-мифологических операх изысканные мелодические рисунки на основе симметричных ладов были призваны создавать фантастические миры пленительной красоты и поэтической одухотворенности, то здесь подобные формулы как графические «начертания» характеризуют мир пленяющей тьмы и гибели. Так оно и есть: там они **живописали «видимые» образы** языческой славянской мифологии (точнее — давали им образное воплощение), в «Царской» же, с обращением к христианской картине мира, они стали **символизировать сущности невидимые и неизобразимые** мира сверхчувственного, которые нельзя образно воплотить, а можно представить лишь в символическом выражении. (Здесь важно заметить, что бес у Гришки Кутерьмы в «Китеже», присутствие которого выражено только в музыке и тексте, — это не черт в «Ночи перед Рождеством», который действует на сцене наряду с реальными героями). Поэтому изобразительность, как характерная черта «изысканного» стиля композитора (по его собственной характеристике), в «Царской невесте» остается, но становится другой, в полном соответствии с новой художественной задачей и самим характером воплощаемой ею образности, и именно жесткая графика «начертания» становится в ней способом символизации пространства контрсферы.

Символ же, по классическому определению С.С. Аверинцева, есть «образ, взятый в аспекте своей знаковости, и... он есть знак, наделенный всей органичностью мифа и неисчерпаемой многозначительностью образа»¹. Он также есть «глубинное кодирующее устройство, своеобразный “текстовый ген”», который «и в плане выражения, и в плане содержания всегда представляет собой *некоторый текст*, то есть обладает некоторым единым замкнутым в себе значением

¹Аверинцев С.С. Символ // Краткая литературная энциклопедия. Т. 6. — М., 1971. Стлб. 826.

и отчетливо выраженной границей, позволяющей ясно выделить его из окружающего семиотического контекста»¹; курсив мой. — Л.С.). В «Царской невесте» двухаккордовые формулы и другие описанные «начертания», выделяющиеся из окружающего контекста, вызвали к их символической интерпретации как «глубинного кодирующего устройства» и «порождающей модели», к расшифровке их изобразительно-условного моделирования (сочетание в символе изобразительности и условности).

Зная метод Римского-Корсакова — изобразить, выразить и символизировать, — постараемся определить, какая же образность представляется им посредством этих начертаний, что они изображают и означают? В поисках ответа на этот вопрос вспомним еще одно положение теории текста: «*презумпция кодированности* входит в понятие текста. Однако сам этот код нам неизвестен — его еще предстоит реконструировать, основываясь на данном нам тексте. Характерной чертой культуры с мифологической ориентацией (а именно таково мышление Римского-Корсакова — Л.С.) является *возникновение между языком и текстами промежуточного звена — текста-кода*. Этот текст может быть осознан и выявлен в качестве идеального образца (ср., например, роль «Энеиды» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма)», — пишет Ю.М. Лотман². Или, добавим, им может быть текст, догматический для данной культуры. Обращаясь к христианской образности, композитор опирается и на единственно возможные средства ее воссоздания, прибегая к языку тайнописи и символизации, и создает текст по принципу барокко — зашифрованный на разных уровнях и содержащий скрытые смыслы, недоступные непосредственному восприятию и требующие расшифровки. А поскольку речь идет о религиозно-духовных сущностях в их символическом выражении, то поиск их смысла и такого посредствующего текста-кода естественно отсылает к Священному Писанию. Напомним и о том, что использование Библии как смыслообразующего текста-посредника сформировалось уже в ранний период древнерусской письменности и всегда оставалось в дальнейшем развитии отечественной культуры.

¹Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров // Ю.М. Лотман. Семиосфера. С. 239, 240-241.

²Там же.

Именно это слово — *«начертание»* — становится ключевым в понимании смысловой трактовки контрсферы в опере и использования описанных структур в значении «обозначающих» начертаний. Исходя из того, как их использует Римский-Корсаков и какой смысл им придает, возможно предположить, что источник этих интонационных формул как меты, шифра, находится там, где содержится подробное описание inferнального мира («кладязя бездны») и всей его «атрибутики», — в Откровении Иоанна Богослова. В аспекте наших размышлений здесь важно отметить два момента. Один из них — это наличие у войска хозяина бездны на головах своих «венцов», «как бы венцов, похожих на золотые» (ОИБ, 9:7) (мотив «венчания» тому миру присутствует в опере и в символике «кольца» и «окольцовывания», и в «венчании» в песне Любаши). И второй — это описание «образа зверя» («зверя, выходящего из бездны» ОИБ, 11:7), который «обольщает живущих на земле» и требует, «чтобы убиваем был всякий, кто не будет поклоняться образу зверя». «И он сделает то, что всем, малым и великим, богатым и нищим, свободным и рабам, положено будет начертание (!) на правую руку или на чело их... или имя зверя, или число имени его» (ОИБ: 13, 14-17). Везде далее в Откровении грешники называются «поклоняющиеся зверю и образу его и принимающие начертание имени его» (ОИБ: 14-11, 16-2, 19-20, 20-4), а праведники — «победившие зверя и образ его, и начертание его и число имени его» (ОИБ: 15-2). Тем самым не просто слово, а *понятие «начертание» как мета, обозначение* является ключевым для описания грешников, предназначенных пространству inferнального. И, напротив, праведникам возвещаются другие венцы — золотые венцы спасения («златые венцы» в опере) и делается другая отметка — не начертание, а написание имени Бога: «Се, грядущий скоро; держи, что имеешь, дабы кто не восхитил венца твоего. Побеждающего сделаю столпом в храме Бога Моего, и он уже не выйдет вон; и напишу на нем имя Бога Моего и имя града Бога Моего, Нового Иерусалима, нисходящего с неба от Бога Моего, и имя Мое новое» (ОИБ: 3, 10-12).

О том, что подобное предположение имеет под собой почву, помимо общей религиозной образованности Римского-Корсакова, свидетельствует «Псковитянка», где апокалиптическая образность и мотивы уже были претворены

композитором и использовались для характеристики (автохарактеристики) царя Ивана Грозного и опричников (что было задано и самой драмой Мея, где содержится этот текст). В последнем ариозо Царя, где он пересказывает Ольге мнение народное о себе (!), он дает народную характеристику в свете апокалиптической образности (народ свой «истребляет, аки зверь», «и тешится их кровью со своею тьмой кромешной, что сатана с бесами»), сравнивает себя с апокалиптическим зверем и прямо называет евангельский источник: «О нем же нам гласит Апокалипсис...» (ц.190). Кроме того, не будем забывать, что и «Борис Годунов» и «Хованщина», постоянно находившиеся в поле зрения Римского-Корсакова, воплощают масштабные эсхатологические концепции и исполнены апокалиптической символики. Как исполнена ей и культура эпохи рубежа веков в целом, отмеченная эсхатологическими предчувствиями грядущих катастроф.

«Религиозное познание символично. Оно не может выразить религиозную истину в рациональных понятиях. (...) Но этот *символизм реалистический, отображающий бытие, а не идеалистический, отображающий лишь состояния человека*, — писал философ. — Метафизика не может найти свое завершение в системе понятий, она завершается в мифе, за которым скрывается реальность»¹ (курсив мой. — Л.С.).

* * *

Итак, мир контрсферы выстроен конструктивно, и все его интонационные структуры являются семиотически нагруженными элементами жестко организованной гармонической системы. Благодаря структурной проработанности всего интонационно-семантического комплекса контрсферы, ее основополагающие, системообразующие символические структуры «просвечивают» в разном тематическом материале, объединяя его в самостоятельный интонационно-смысловой комплекс — единое семиотическое пространство.

В свою очередь обнажение конструкции, ее «изобретение» и тщательная проработка на предкомпозиционном уровне (предначальное авторское продумывание индивидуально-

¹ Бердяев Н.А. О русской философии. — Свердловск: Изд-во УрГУ, 1991. Ч. 1. С. 22.

го звукового кода сочинения) также есть новаторская черта музыки XX века, ее различных авангардных направлений. Стоит заметить, что подобная техника рождается у Римско-го-Корсакова не в малых экспериментальных формах, а в опере — крупном, драматургически масштабном произведении.

Анализ этого пространства позволяет предположить, что *иным стал сам характер предварительной работы* композитора. Ибо очевидно, что система продумывалась и структурировалась на предкомпозиционной стадии, на которой разрабатывался конструктивный код контрсферы. В работе над «Царской невестой» она включала в себя, как представляется, не только традиционный поиск тематического материала и способов его развития (мелодико-ритмических, гармонических, контрапунктических, фактурно-тембровых), но включала в себя и иной вид работы: изобретения звуковысотной системы (традиционно — симметричных ладов) и ее инвенторской разработки («изобретения всякий раз заново»), определения ЦЭ системы, производных от него структур (вертикальных, горизонтальных и др.) и их различного комбинирования, как вариаций на ЦЭ. Иначе говоря — *разработку структурного состава и комбинаторики системы*. При этом данный процесс мог быть и не зафиксирован в эскизах к опере, а реализовываться в результате предварительного продумывания, поскольку к этому времени техническое владение различными видами симметричных ладов и их возможностями у Римского-Корсакова было, действительно, виртуозным¹. Вместе с тем и в перво-

¹Интересные параллели обнаруживаются с предварительной работой Достоевского над своими романами, описанной Ю.М. Лотманом: «Стремление видеть в отдельном факте глубинный символический смысл присуще тексту Достоевского, хотя и не составляет его единственной организующей тенденции. Интересный материал дает наблюдение над движением творческих замыслов Достоевского: задумывая какой-либо характер, Достоевский обозначает его именем или маркирует каким-либо признаком, который позволяет ему сблизить его с тем или иным имеющимся в его памяти символом, а затем «проигрывает» различные сюжетные ситуации, прикидывая, как эта символическая фигура могла бы себя в них вести. Многозначность символа позволяет существенно варьировать «дебюты», «миттель-» и «эндшпили» анализируемых сюжетных ситуаций, к которым Достоевский многократно обращается, перебирая те или иные «ходы» // Лотман Ю.М. Семиосфера. С. 246.

начальных набросках к опере, опубликованных в IVА томе Полного собрания сочинений композитора (М.: Музыка, 1970), можно сделать интересные наблюдения (в частности, о «нахождении» ЦЭ системы и начале его разработки), но это отдельная тема.

Подтверждают сказанное и эскизы к «Золотому петушку», где на первой же странице среди набросков находится выписанная хроматическая гамма и сразу же — ее сегментирование и тематизация. Композитор мыслит еще в рамках полного 12-тонового хроматического звукоряда с тональной основой, но уже в этих границах его предкомпозиционная работа проходила иначе, о чем свидетельствует системный характер результата.

И в определенном смысле, конечно же, Римский-Корсаков предвосхищает здесь особенности не только нотации («визуальная» гармония, шифры), но и звукотехнического мышления в музыке XX века, уже неоднократно описанные в музыкальной науке. Среди них — преднамеренность выбора структурно-семантических единиц, наличие «концепта как скрытого смысла произведения», каковым может быть любая положенная в его основу идея¹, свойственные авангарду «сложнейшие структурные шифры», при которых ценность художественного произведения определяется семантической многослойностью его текста и реализуется «в представлении художественного текста как «двойного кода», рассчитанного на различные уровни восприятия одновременно². Все это уже есть у Римского-Корсакова, хотя еще внутри тональной системы, что необычно для композиторов того времени и круга. Хитросплетения конструктивных элементов и производных от них вариаций у Римского-Корсакова бесконечно изобретательны, структурная комбинаторика их в опере неисчерпаемо многообразна. Образцами являются все лейтмотивы комплекса контртрансферы в развитии, но с сохранением их структурной основы. И в

¹ Григорьева Г.В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. М.: Музыка, 2005. С. 34.

² Соколов А.С. Музыкальная хронология XX века // Там же. С. 19, 20, 27.

этом плане невероятно интересно обнаруживать, «как это сделано».

Завоевания Римского-Корсакова в контексте смены звуковых систем в начале XX века весьма значительны, если не сказать огромны. Оставаясь в пространстве классической тональности и мажоро-минорной системы на основе 12-тоновости, всемерно расширяя их, синтезируя с модально-симметричными системами, он уже мыслит по-новому и не только готовит близкую смену звуковых систем, но во многом и реализует новые принципы композиционно-технического мышления. Ю.Н. Холопов писал о корсаковских симметричных ладах: он «трактовал их с позиции единственно известной в его время теории мажора и минора, от которых они ответвились, но с которыми вступили в столь сильное противоречие. Римский-Корсаков дал им название «круговые» последования и модуляции, очень верно охарактеризовав тем самым их симметрию сравнением с самой симметричной геометрической фигурой»¹. Это справедливо. Но как выдающийся контрапунктист, он приложил к их разработке контрапунктические приемы — те, которые будут положены и в основу последующих техник в музыке XX века, и в поисках новых возможностей по сути шел тем же путем. Это пронизательно отметил в одной из своих статей Н.Я. Мясковский, сравнивая новаторство гармонического языка Стравинского и Шенберга².

В позднем творчестве для Римского-Корсакова характерным стало комбинирование различных форм симметричных ладов и создание их новых синтетических разновидностей. Он осмысливает и осваивает эти новые образования как единую систему, внутри которой на равных используются разные

¹ *Холопов Ю.Н.* Гармония. Практический курс. Ч. I. М.: Композитор, 2003. С. 346–347.

² Пытаясь осмыслить «гармоническую небывалость» «Весны священной», Мясковский писал: «В принципах его гармонии есть, по-видимому, много такого, что является общим и гармоническому мышлению Арнольда Шенберга... Занимательно в этом сближении одно обстоятельство: идя разными путями, Шенберг — от Вагнера, мимоходом задевая Г. Малера, Стравинский — от Корсакова — Скрябина через французов, оба они, однако, пришли почти к тождественным итогам» // *Мясковский Н.Я.* Собрание материалов: В 2 т. Т. 2. Литературное наследие. Письма. М.: Музыка, 1964. С. 169.

виды симметричных ладов. Но главными среди них являются две формулы: 12:3 (сочетание хроматики с увеличенным трезвучием как ЦЭ) и 12:4 (ЦЭ — уменьшенный септаккорд) и их синтез, образующий целотонно-хроматический звукоряд как основу и его ЦЭ в виде двухаккордовой гармонической формулы: увеличенное трезвучие — уменьшенный септаккорд на одном басу. Именно такая система разработана в «Царской невесте» и используется затем в «Китеже», и ее центральный элемент (ЦЭ) является одновременно и центральным символом (ЦС) в содержательной трактовке контрсферы. Как показал анализ, он звучит в ключевых моментах драматургии, обозначая «роковые» переломы в развитии действия драмы, и разговор об этом будет еще продолжен.

Однако сложность их обнаружения как последовательно примененной системы, а не как отдельных элементов в характеристике разных действующих лиц и ситуаций, состоит в том, что эта звуковысотная система на сей раз помещена композитором внутрь системы основного действия, находится в ее скрытой глубине, существуя там подобно пространству *inferno*.

Христианские оперы Римского-Корсакова связаны друг с другом трактовкой контрсферы, и «Царская невеста» здесь наследует «Псковитянке», где средства для нее уже были найдены в характеристике Матуты, и в свою очередь готовит язык контрдействия в «Сервилии» и «Китеже». Но как системно организованное интонационно-смысловое пространство (и притом данное скрытым пластом в глубинной структуре текста) она ***впервые полностью сложилась в «Царской»*** и стала характерной для последующих опер позднего периода.

Кстати, умный и чуткий критик Ю.Д. Энгель отмечал эту особенность позднего стиля в следующей христианской опере композитора — «Сервилии»: «Непринужденность и свобода письма «Сервилии» прямо поразительны. Видишь и чувствуешь, что творческое воображение автора одинаково легко и сознательно охватывает как основные элементы, из которых строится его музыкальное здание, так и более крупные построения, вплоть до грандиозной архитектуры целого. *Точно всякая мысль приходит ему в голову во всеоружии всевозможных комбинаций, колоритов и стадий раз-*

вития, — словом, всего своего значения для произведения»¹; (курсив мой — Л.С.). И позднее, уже откликаясь на постановку «Китежа», он назвал эту системность и виртуозность композиторской работы **«самодержавием музыкальной концепции»** в отношении драмы². Такое «самодержавие» было свойственно Римскому-Корсакову всегда, но в «Царской невесте» оно **радикально изменило концепцию драматического источника**. Ибо того смыслового пласта контрдействия, который явлен и системно выстроен композитором в интонационной драматургии оперы, нет в драме Мея.

На пороге нового века (в эпоху символизма, *fin de siècle*, сложнейших общественных коллизий), в атмосфере предчувствий апокалиптических катастроф проанализировать «внутреннего человека» не в исторических обстоятельствах и социальных конфликтах, а в глубинной проблематике его микрокосма, поднять антропологические проблемы (проблему человека) в опере на философско-религиозный уровень, заглянуть в его «духовные бездны» и выразить происходящие там процессы — это задача (после Достоевского, Толстого, Мусоргского, Чайковского, в более широком контексте своего времени и во все времена) огромная. **Это тема о двоемирии человека — о человеке историческом и духовном, о пребывании одновременно «здесь» и «там»...**

4.3. Трагедия сквозь призму пасторали

4.3.1. «Сотворение» Марфы

Ко времени создания «Царской невесты» пастораль уже была хорошо освоена композитором и даже, можно сказать, стала частью его оперной поэтики. Еще продумывая «Младу», он писал: «У меня есть все, что для меня пригодно: русалки, лешие, русская пастораль, хороводы, обряды, превращения...»³. Понятно, что «русская пастораль» в этом

¹Энгель Ю.Д. «Сервилия». Опера Римского-Корсакова. Театр Солодовникова // Русские ведомости, 1904, 22 ноября. — Цит. по: Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков. М.: РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 170.

²Там же, с. 226.

³Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. VIIA. М.: Музыка, 1981. С. 184.

ряду закономерно появилась после «Снегурочки», где она составляла основу художественной картины мира, концепции и интонационной драматургии. Но насколько пастораль закономерна и очевидна в «весенней сказке», настолько же она не очевидна в воплощении реалистической историко-бытовой драмы Л.А. Мея. А между тем именно в «Царской невесте» еще одна «русская пастораль» Римского-Корсакова нашла многоплановое художественное выражение и послужила главной жанровой моделью, или призмой, сквозь которую он представил мир основного действия и выразил трагедию Марфы. Стремлением понять причины обращения композитора именно к данному жанру, обладающему многовековой историей развития, отчетливо выраженной спецификой и богатым образно-смысловым потенциалом, выявить концепционно-драматургическую трактовку пасторали в опере и ее роль в создании образа Марфы как героини трагедии и обусловлен данный раздел.

* * *

Обратившись к драме Л.А. Мея, Римский-Корсаков подвергает ее существенной переработке. На первый взгляд, изменения не столь значительны: не произошло перемен в последовательности событий, в характерах, в существе происходящего; да и в тексте переделок, казалось бы, не слишком много (хотя и немало). Но вместе с тем все стало иным, и новаторство оперы начинается с радикального «внутреннего» переосмысления драмы Мея, которое выразилось в конце концов в изменении ее жанра. Ибо то, что сделал композитор с исходным литературным источником, можно назвать жанровой модуляцией: от драмы (лирической на историко-бытовом материале) — к трагедии, а у этого жанра свои закономерности.

Среди осуществленного с целью подобной перемены жанра выделим теперь только два фактора, выявленных в предшествующем разделе и необходимых для раскрытия представленной здесь темы: 1) концептуализацию сюжета системно организованной картиной мира и 2) «сотворение» образа Марфы как героини трагедии, ибо *Марфа Мея и Марфа Корсакова — это две разные героини*. И сосредоточим свое внимание на значении пасторали в драматургии этих процессов.

Начать придется прямо с оркестрового вступления ко II акту, ибо все, что формируется в начале этого акта, есть

сотворение «мира Марфы», его разных контекстов как взаимодействующих драматургических пластов, и направлено на нее. Экспозиция основной сферы включает в себя до выхода Марфы небольшую оркестровую прелюдию и компактную по композиции, но масштабную по содержанию народную сцену, и «русская пастораль» начинает звучать уже с первых тактов музыки...

Действие начинается тончайшей оркестровой «акварелью» монастырского вечернего звона, которую можно назвать «колокольной пасторалью». Композитор воссоздает здесь тихий перезвон церковных колоколов, словно разлитый в воздухе, во всей природе и вселенной, создавая атмосферу благодати, одухотворенной тишины и полной гармонии с ней народа. Эта мастерская оркестровая миниатюра (для арфы, деревянных духовых, валторн и струнных), звучащая на *p-pp*, «привычная» по образности и музыкальному языку и обычно не располагающая к специальному исследованию, вместе с тем заслуживает отдельного внимания. Как всегда в операх Римского-Корсакова, «пейзажное» вступление не только вводит в действие, но и сразу определяет пространственно-временные координаты создаваемой им художественной картины мира, развернутой в мир природы и космоса. Ибо колокольный звон, разносящийся над землей, и одухотворяет атмосферу, и представляет объемлемое им открытое пространство, а также большое — бытийное — время.

Одновременно, принадлежа богослужению, звон церковных колоколов вводит «четвертое измерение» — духовную вертикаль создаваемого композитором художественного мира. Он «освящает» атмосферу благостного вечера и формирует конкретный *литургический контекст* предстоящего действия, поскольку в нем слышен не отдаленный «глас» неведомого храма, а звучат колокола вечерней службы в монастыре, с которым связана вся повседневная, религиозно-упорядоченная жизнь народа. Богослужением всенощной по сути и открывается экспозиция мира Марфы: народ выходит из монастыря, а Марфа, Дуняша и Петровна в продолжение всей народной сцены еще находятся в нем. В следующей за вступлением народной сцене происходит и конкретное соотнесение действия с суточным богослужением и годовым церковным календарем: «Вот Бог привел вечеренку отслушать... Ведь скоро и Покров на двор» — первые фразы хора (ц. 90).

Тем самым сразу формируется *сакральный хронотоп* основного действия и разворачивается *христианский духовный универсум*, внутри которого протекает жизнь народа и свершаются судьбы главных героев. В его создании участвует еще один компонент, становящийся главным в драматургии основного действия. Звукопись колоколов чередуется во вступлении с «пензными» переключками солирующих деревянных — кларнета, флейты, гобоя, флейты piccolo (с. 89), которые репрезентируют образ пастушьих наигрышей в открытом пространстве природного мира, выступают «знаком» жанра пасторали, представляют ее жанровый код — «человек и природа»¹ и определяют общее идиллически-пасторальное настроение вечера, которое будет главенствовать на протяжении экспозиции.

Два жанрово-семантических слагаемых оркестровой прелюдии ко второму акту, интегрируясь, созидают смысловое пространство, укрупняющее и само действие, и его героев. Если колокольный звон сразу задает надмирную высоту — религиозно-духовный континуум, то и пастораль в таком контексте приобретает более масштабное значение. Не теряя своих родовых черт природной идиллии, она обретает значение христианской пасторали, отмеченной литератургическим временем всеночной и сакральным пространством монастыря, и становится основой экспозиции всех драматургических пластов мира Марфы.

Так выстраивается семиотическое пространство, в котором и природа представлена не так, как прежде. Необычность ее трактовки и отсутствие в «Царской невесте» традиционных для композитора развернутых «живописных» картин всегда вызывает вопрос: с одной стороны, образ природы как будто бы есть, с другой — его будто и нет, поскольку колокольное вступление весьма непродолжительно, ничего не «живописует» и не выполняет «своей роли» в последующей драматургии оперы. Все дело в том, что в этой музыкальной прелюдии Римский-Корсаков создает не пейзаж сам по себе, не картину природы — он творит *пастораль с колокольным звоном* и ею осуществляет образно-символическое представление христианского универсума, объемлющего уровни мироздания, социума и человека. Это дает ему

¹ Коробова А.Г. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра. Исследование. — Екатеринбург: УГК, 2007. С. 48.

возможность на совершенно другом сюжетно-жанровом материале (в драме), в условиях христианской картины мира сохранять основополагающие черты своего мифомышления и принципы системной концептуализации, опираясь в данном случае на смысловой потенциал и мифомоделирующие возможности жанра пасторали.

Начало второго действия у Мея другое — в нем нет народной сцены, не звонят монастырские колокола, время не соотносится с церковной службой, не упоминается Покров, Марфа появляется на сцене сразу, ожидая Лыкова, и не из монастыря, а из калитки своего дома. Происходят и другие незаметные поначалу, однако весьма значимые изменения, которые производит композитор во времени действия во II акте. У Мея в начальной ремарке значится «Осенний вечер», Римский-Корсаков заменяет его на «Время под вечер». Казалось бы, незначительно, однако это не так. Всегда внимательный к пространственно-временным координатам создаваемой художественной картины мира, композитор абсолютно точно определяет их и в «Царской невесте». Он сдвигает время дважды. *Время года* — с поздней осени на раннюю: у Мея уже «из-за заборов выглядывают кой-где голые деревья» и в рассказе Петровны дана его точная маркировка церковным календарем («А нынче вот и Яков, Божий брат», т. е. 23 октября/5 ноября)¹, — Римский-Корсаков же определяет время года бабьим летом («а нынче бабье лето затянулось»), до Покрова (соответственно до 1/14 октября). Время дня композитор перемещает к началу вечера (с «Осеннего вечера» на «Время под вечер»), то есть к заходу солнца, но главное — к богослужению вечерни.

Тем самым Римский-Корсаков *концептуализирует время*, помещая его в сакрально отмеченные точки дня и года, и семиотически «означает» его временем заката, всенощной и Покровом, ассоциативно подключая глубину их мифопоэтических смыслов.

Замена дня «Якова, брата Божия» на «близость Покрова» осуществлена, думается, по двум причинам. Во-первых, с целью соотнесения времени с близким крупным церковным праздником, более внятно артикулированным, понятным в

¹Мей Л.А. Драматические произведения. С историческими примечаниями // Л.А. Мей. Полное собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. — СПб., 1887. С. 28.

тексте и воспринимаемым во время сценического действия. Разумеется, «всенародный» Покров как один из важнейших церковных праздников, близкий по значению к двенадесятым, для этого более подходил, чем день индивидуального святого. Однако содержание праздника также значимо для композитора. Смысл его — в одной из песен канона: «Иже облакы чистаа, *одевающа все небо*, ризу свою обвила еси, Пресвятаа, ейже поклоняющиеся верно, Тя славим, *покрове душам нашим*»¹. Потому, во-вторых, сам образ и смысл Покрова не случаен и по отношению к героям. Он «отзовется» в последней арии Марфы ее центральным образом — простертого над нею в вышине «неба как шатер» — ее последнего прибежища, защищающего ее Покрова-омофора, «что ровно бархат синий», Покрова ее чистой, незагубленной души.

Всенощная также введена не для «обстановки действия». Разлитое в колокольной пасторали умиротворение — это и затишье завершения дня с заходом солнца, и подключение его богослужебной отмеченности — религиозно-духовного смысла, озаменованного в жизни Церкви песнопением «Свете тихий» — тихим «закатным» гимном, который символизирует явление в мир Спасителя, принесшего Свет Незаходимый, он же освещает христианскую жизнь и после захода солнца природного. Поэтому можно сказать, что в том христианском универсуме, который создается Римским-Корсаковым в начале второго действия, он творит свою авторскую *«пастораль вечерни»* — еще одну, помимо рождественской, христианскую пастораль, символизируя ею час усмирения страстей, достижения душевной «тишины» и религиозно-духовной настроенности — что следом и выражено в народной сцене. Важно и то, что в воссоздании в ней социального космоса, при отсутствии традиционных прежде в его операх календарных обрядов, Римский-Корсаков не отказывается от основополагающих элементов своей оперной драматургии: упорядоченная жизнь народа связана здесь с церковным обрядом — не выведенным на сцену, но обозначенным как начало действия. Как обычно в операх композитора, он несет смысл не только религиозно-духовный, выраженный его конкретным содержанием, но и культурно-социальный,

¹ Плеханова М. Сюжеты и символы Московского царства. — СПб.: Акрополь, 1995. С. 29.

как все другие формы обрядов, осуществляя «трансформацию психофизиологического “хаоса” в социально-духовный “космос”» и представляя его в бытии народа¹.

Есть у этой пасторали и художественные ассоциации, значимые для понимания драматургии трагедии, а также того, что в подобной интерпретации жанра композитор не был одинок в своей эпохе. Известно, что особое переживание закатного часа и воздействия «косых лучей заходящего солнца» было присуще Достоевскому и нашло отражение в его романах, нередко соединяясь с пасторально-идиллическими картинами «земного рая» и «Золотого века», образцом для которых ему служили полотна Клода Лоррена (в «Подростке», «Бесах», «Сне смешного человека» и др.). Эти пасторальные идиллии всегда совпадают у него с «мистическим» временем заката и являются неотъемлемым элементом поэтики трагического. Они решают задачи психологические (всегда связаны с особым состоянием героя), онтологические (в образе заката утверждая вечность и неисчерпаемость бытия), духовно-символические (длинные закатные косые лучи как символ «касания мирам иным» и «касания из мира иного») и драматургические (определяя ситуацию порога, взрыва, перелома). Все, что происходит в этот час, предопределяет судьбу героев у Достоевского: это «решающий момент времени, некий узловый час жизни»², который символически совпадает со временем, когда догорают последние лучи света. Иначе говоря: в художественном мире романов Достоевского вечерняя «пастораль заката» нередко является прологом будущей трагедии.

Все эти смыслы вечерней пасторали-идиллии присутствуют в «Царской невесте», и такова же ее драматургическая роль в построении трагедии в опере (о чем позже).

«Пастораль вечерни» продолжает звучать в оркестре на протяжении всей последующей народной сцены, которая музыкально основана на двух темах из вступления, а драматургически представляет космос народного бытия в создаваемой

¹Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 226. Подробнее о значении обрядов в операх композитора см. в главе «Мифопоэтика Н.А. Римского-Корсакова» (раздел 3.3).

²Дурылин С.Н. Об одном символе у Достоевского // Достоевский. Труды ГАХН. Литературная секция. Вып. 3. М., 1928. С. 168.

композитором картине мира. Народ в ней не безмолвствует, а выносит оценку событиям и героям в системе своих религиозно-нравственных воззрений (христианского вероучения) как того, что он считает истинным. И потому эта краткая сцена по сути становится альтернативной экспозицией героев и мира Пирушки, их представлением во «мнении народном». Народ же, вышедший из монастыря и пребывающий в благодатном настроении, успевает высказать многое: свое мнение об опричниках («Зовут себя царевыми слугами, а хуже псов!»), о Бомелии («Ведь он колдун! Дружит с нечистым!»), о царе, обсуждая предстоящую царскую свадьбу и «смотры невест», и даже некое предзнаменование дальнейших событий («Тепло-то не ко времени бы, словно...»)¹.

Марфа появляется в уже заданном сакрально-пасторальном хронотопе, с которым в полном согласии ее внутренний хронотоп и «пасторальный модус». Она также выходит из монастыря, и ее первое появление «означено» нежной пасторальной темой (*dolce*, *p*), звучащей легко, изящно, игриво и поэтично одновременно (ц. 98). Обычно данный материал не привлекает к себе специального внимания. А между тем это первая, «выходная» характеристика главной героини, которая занимает в партитуре 24 такта и словно образует еще одну оркестровую «пасторальную прелюдию» при переходе к экспозиции главного образа. Значимость, не проходной характер этой темы в многотемной характеристике Марфы композитор впоследствии (по времени написания) подчеркивает тем, что выносит ее в заключительный раздел Увертюры, где дает прямое столкновение звучащего на *fff* комплекса контрдействия («аккорд Грозного» с обвалом гаммообразных пассажей сверху и «квартирой опричников» внизу, ц. 11), — и иноприродного ему и несовместимого с ним «идеального пространства» Марфы, где он объединяет две ее темы — «золотых венцов» и первую пасторальную, с которой она вступает в действие.

В первой характеристике героини — весь набор пасторальной топики. По своей образности, пространственной фактуре и структуре первая тема Марфы также подобна переключке пастушьих наигрышей. Она передается (по

¹Подробнее о народной сцене см. в разделе «“Не погуби души моей...”»: трактовка драмы в опере» (глава 4).

принципу повтора-эха) от солирующей флейты к солирующему кларнету в высоком регистре, как бы «оторванном» от земли (нет среднего регистра), имеет четкую квадратную структуру (2+2, 4+4), гармоническую ясность (тоника — доминантовый ответ), звучит на мягком аккордовом фоне (имитирующем бурдон) попарно слигованных трезвучий I и II ступени (D-dur — e-moll) и проводится дважды, прямым сопоставлением, в D-dur и Fis-dur. В том портрете, который создается данной темой, — пасторальная ясность ее внутреннего мира, органичное пребывание в заданном макропространстве, поэтичность ее восприятия и переживания действительности. Это — Марфа в модусе идиллического миропребывания, Марфа — счастливая невеста. И это, как выяснится вскоре, — *светлый пролог ее будущей трагедии*.

Важные штрихи в портрет героини вносит следующий за выходом Марфы лирический «дуэт» — ее разговор с Дуняшей, в котором явно слышны интертекстуальные переключки с характеристикой девичьего мира в операх П.И. Чайковского. Открывающая разговор девушек (ц. 100, Allegretto, A-dur) тема солирующего кларнета на романсовом аккордовом аккомпанементе явно диалогична — она или непроизвольно навевает, или намеренно отсылает слушателя к лирическим вечерним закатным дуэтам Чайковского, также пасторальным (в «Евгении Онегине», «Пиковой даме»). И далее весь разговор девушек сопровождается вторящей им «беседой» солирующих деревянных духовых («пленэрными» переключками кларнета, гобоя и флейты соло в звучании dolce, PP), уже избранных композитором для создания природно-пасторального континуума второго действия. О чем разговор? — Разумеется, о любви. Всего двадцать пять тактов и буквально несколько фраз, которыми обмениваются девушки, но в них — своя эмоциональная драматургия и существенные черты эмоционально-психологической характеристики Марфы: от грусти разлуки («Ты не видала Ваню?», fis-moll) — к выделенной молчанием оркестра эмоционально открытой кульминации («Придет твоя пора — сама полюбишь»). В ней, в экспрессивном взлете вверх по фа-диез минорному трезвучию и далее к его терции, слышны отголоски арии короля Рене (его начальной фразы), а в уравнивающем мелодическом нисхождении далее — акцент на романсовом «чувствительном» опевании квинты, с задержкой на повышенной

IV ступени. Иными словами, Римский-Корсаков использует (произвольно или нет — Бог весть) черты лирической мелодики Чайковского для создания психологического портрета Марфы, для характеристики ее любви — открытой, целомудренной, счастливой. И сама эта фраза — полетная, свободная добавляет к этому портрету существенные черты: в ней ошутима внутренняя свобода, что важно в концепции оперы.

Заметим попутно, что и в создании мира основного действия, и в характеристике главной героини, как в семиотическом пространстве контрсферы, все также дано буквально в «знаковом» выражении, и в этом нам видится одна из особенностей нового — позднего стиля Римского-Корсакова.

Но главная характеристика Марфы дана, конечно же, в ее первой арии — центральной в экспозиции образа, развернутой и многоплановой, содержащей психологическую и духовную характеристику героини. Стоит более внимательно присмотреться к тому, как работает композитор с жанром пасторали, который он делает главным в создании ее портрета, и какова интонационная драматургия образа.

Начало арии выделено композитором длительной паузой с ферматой, отделяющей ее от всего предыдущего, и здесь, действительно, пролегает граница. Здесь — смена хронотопы, переход от представления внешнего мира к развертыванию внутреннего пространства Марфы. Его важнейшая характеристика дана уже перед арией, в начинающем ее вступительном разделе (ц.102, *Molto andante*). Всего девять тактов, которые буквально «открывают небеса»! Рассказ Марфы «В Новгороде мы рядом с Ваней жили...», рождаясь из ее воспоминаний, начинает звучать словно из сокровенной глубины души (от нижней голосовой границы «*cis*» первой октавы, более в партии Марфы нигде не встречающейся), на **PP**, в сопровождении струнных и валторн с сурдинами. От этой исходной точки начинается раздвижение пространства вглубь и ввысь, безгранично расширяясь и словно объемля все мироздание. Тема будто парит, мягко касаясь каждого звука, поднимаясь по хроматической «лестнице» тремя трехтактами (в большетерцовом сопоставлении: A-dur, F-dur, Des-dur) (от *cis*, от *a*, от *f*), дублируется скрипками, солирующим гобоем и валторной с сурдиной, переходит к флейте *riccolo* и возносится в оркестре на четыре октавы. Одновременно она рассредотачивается по всей фактуре, сопровождается

схождением баса на октаву вниз и в конце объемлет собою всю оркестровую вертикаль почти в пять октав! Семантика темы определяется и ее необычной, неквадратной «троичной» структурой (три звена по три такта), и всегда значимым у Корсакова мелодическим рисунком темы, устремленной в «запредельную высь», и рисунком партитуры, визуально расширяющейся лучом, уходящим в бесконечность.

Конец этого краткого раздела Римский-Корсаков также отделяет долгой паузой, словно определяя его не вспомогательное значение, но самостоятельную значимость. И он, безусловно, прав: эти девять тактов изумительной по красоте музыки представляют «метафизическое измерение» внутреннего мира Марфы. Создается впечатление, словно вдруг распахнулся другой мир и *раскрылся мир больший, чем внешний*. Именно так и формулируется одно из главных положений христианской антропологии: внутренний «космос» человека неизмеримо более велик, нежели внешний мир природы и вселенной. В «Царской невесте» — это главная тема в концепции.

Поэтому можно назвать эту тему, становящуюся одной из основных в характеристике Марфы, темой ее внутреннего «расширяющегося пространства». Здесь начало духовной характеристики Марфы, и она сразу дана «соразмерной» уже сформированному христианскому духовному универсуму. Тема также отмечена сакральной символикой: помимо того, что все инструменты играют с сурдинами на *PP*, создавая необычное тембровое звучание, она сопровождается таинственным, «мистическим» тремоло струнных, уже приобретшим свою семантику в творчестве Вагнера, Мусоргского. На таком же тремолирующем фоне альтов и виолончелей, на *PP*, чуть позже в арии зазвучит главная «иномирная» тема оперы — тема «золотых венцов» (ц. 107). Так будет и дальше: в интонационной характеристике Марфы Римский-Корсаков все время, на каждом этапе развития образа, будет захватывать «*верхние корни, уходящие в небо*» (П.А. Флоренский), и удостоверять, что *вечность пребывает не вовне, а во внутреннем мире*, и «не за пределами времени (хотя имеет место и такой ее образ), а *внутри времени*, сохраняя при этом свою содержательную самобытность»¹.

¹ Бурлака Д.К. Метафизика культуры. — СПб: СПбГУ, 2006. С. 41, 34.

Такое представление Марфы определяет ее как героиню не «бытовой лирической драмы» (А. Соловцов), но трагедии, это положение композитор уготовил для Марфы именно музыкой и выразил интонационной концепцией оперы. И только после «открытия» внутреннего пространства Марфы начинается его характеристика — ее ария, лирическое воспоминание-песня о саде счастья, написанное композитором с огромной любовью и нежностью: «Как теперь гляжу на зеленый сад...» (ц.103 — dolce, **PP**, Adagio). Для развернутой характеристики Марфы в арии Римский-Корсаков также использует смысловой потенциал пасторали и одновременно обогащает его своей авторской трактовкой.

Ария Марфы звучит в пасторальном эмоционально-смысловом модусе (гармония любви и природы), полностью отражает пасторальный *хронотоп* (о нем чуть позже) и, конечно, содержит характерные черты пасторальной *топики*, выраженные в музыке. Композиционную основу арии составляют три медленных песенных раздела, которые определяют стиль ее выразительной лирической кантилены (ц. 103, 106, 108, Adagio, **P**), перемежаемые двумя оркестровыми интерлюдиями, контрастными по темпу и динамике, имеющими всего по одной вокальной фразе, «означающей» их семантику (ц. 105 и 107). С пасторальным модусом арии Марфы соотносится и то, что в пасторальной традиции главенствует песня, разнообразная по жанрам — песня-монолог, песня-повествование, пасторальная элегия, шуточная и др. Забегая вперед, отметим, что все они используются композитором в мире Марфы, участвуют в развитии событий и характеристике героев основного действия. С песни-повествования, с воспоминания о счастливом прошлом и начинается ее ария «Как теперь гляжу на зеленый сад...» (Adagio, b-moll — Des-dur, ц.103) — прекрасная русская песенная кантилена с мелодией широкого дыхания, с «длинными» мелодическими линиями, темповой свободой эмоционального выражения (*diminuendo*, *sempre tranquillo*, *poco ritenuto*, a tempo), она постепенно подхватывается оркестром и «уносится ввысь», где свободно парит в верхнем пространстве. Начинаясь в си-бемоль миноре, тема модулирует в «иномирный» Ре-бемоль мажор, общее тонально-смысловое пространство Марфы с Лыковым, — тональность, в которой будет звучать и ее прощальная ария в последнем действии.

Главный образ первой арии Марфы — образ сада, о котором написано уже немало, и в последнее время авторы в целом сходятся на том, что это образ рая. Рассмотрение его через призму пасторали позволяет обнаружить новые аспекты его смыслового наполнения и символики в той мифопоэтической системе, которая воссоздана в опере и лежит в основе ее драматургии. При этом, сообщая данному образу большой смысловой объем, композитор полностью укладывается в модель, хотя и представляет жанр пасторали поливалентным, соединяющимся с разным сюжетно-образным и жанровым контекстом и обладающим богатыми смысловыми возможностями.

Итак, что это за сад? С одной стороны, — реальный сад ее детства, с другой, — условный, сотворенный Марфой, созданный ее воспоминанием-воображением, идеализированный любовью, преображенный из природной реальности в условную, — сад, ставший символическим образом, представляющим поэтичность, красоту и одухотворенность ее внутреннего мира. Поэтическая картина сада в первой арии Марфы раскрывает ее одухотворенное пребывание в одухотворенном мире. Точнее, она сама одухотворяет эти «цветы лазоревые», в ее лексике отражается христианское восприятие природы через символику цвета, предметной среды, растительного мира, «чтение текста природы» как Творения и пребывания в ней в гармонии и любви. Это ее видение мира глазами любви, и потому ее «зеленый сад» — это, действительно, картина ее души, раскрывающаяся на протяжении арии, а природа и любовь составляют основы одухотворенного мира Марфы.

Марфа поет о летнем цветущем, благоуханном саде ее счастья, воспоминание о котором заполняет все ее существо. Он в прошлом, но не прошедшем и не завершенном, он — в настоящем и с ней всегда, то есть, *он вневременен, и в нем царит ясный летний день*. А это и есть формула особого пасторального хронотопа, в котором время определяется как «пасторальный полдень», а пространство — как «идеальное место», условный опозитизированный пейзаж (как поэтично и возвышенно это выражено в средневековом романе: «*Меры времени не знают прекрасный день и свету улыбается он вечно*»¹). Именно

¹См.: Коробова А.Г. Цит. изд. С. 77–80, 91.

он — идеальный пейзаж пасторали — используется композитором для целей символизации духовного мира Марфы, где царят вечный полдень и вечная любовь, «освященная» златыми венцами.

Здесь особо важна роль двух оркестровых разделов арии. Если песенные высказывания в ней повествовательны и психологически достоверны, то оркестровые более символичны и устремлены к выражению духовной вертикали ее внутреннего бытия. Первый из них (ц. 105), резко контрастный по темпу, тональности и характеру звучания (*Allegro, A-dur, f*), — открыто пасторальный по образности, топике и хронотопу. В нем образ полного, безграничного счастья Марфы выражен двумя ее пасторальными темами, объединенными в единый раздел, общий по эмоциональности и по жанровому наклонению. Продолжая воспоминание Марфы, этот раздел вместе с тем отграничивается от предыдущего паузой с ферматой; лирическая кантилена сменяется в нем стремительной подвижностью новой — второй пасторальной темы Марфы, выражающей ее беззаботное счастье в «зеленом саду» с «милым дружкой». Новая пасторальная тема представляет образ безостановочного движения — бега, веселья, забав (она моноритмична: в ее восьмитактовом периоде одна фигура восьмая—две шестнадцатых повторяется 15 раз!) и одновременно дает выражение счастливой радости жизни. Ибо, согласимся с автором, «если что-нибудь и может дать представление о радости, так это стремительность», «стремительность действия (игры) как наивысшего состояния человека»¹. И потому как будто бы изобразительный, этот раздел вместе с тем более значителен по содержанию: в нем дано выражение внутреннего хронотопа Марфы — ее «пасторального полдня».

Ровно в центре этого раздела, между двумя пасторальными темами Марфы, композитор помещает единственную здесь (и, заметим, ключевую для жанра пасторали) вокальную фразу арии, которая обозначает переживание ею бесконечного летнего (Божьего) дня: «Целый Божий день мы с ним бегали, веселились, забавлялись», — и символизирует его оркестровыми средствами.

¹Сергей Прокофьев. 1891–1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / Сост. М.Е. Тараканов. М.: Сов. композитор, 1991. С. 173.

Чем выражен этот образ, что дает в нем символический «просвет» другой реальности? Сверкающая трель в октавном унисоне скрипок высоко вверх (на «ми» второй и третьей октавы), словно «вставшая» вертикально, «в зените полдня», и длящаяся на протяжении восьми тактов в сопровождении пения Марфы в открытом пространстве ее сада, уходящем ввысь, — подобна сияющим солнечным лучам и напоминает о той «солнечной мистике в высшем, духовном значении», которая в иконописи передается «золотом полуденного солнца» и «обозначает центр божественной жизни»¹. Трель словно подхватывается Марфой с той же высоты (ми 2) и продолжается ее первой («выходной») пасторальной темой, здесь распетой ею на счастливых восклицаниях «Ах!» — выражении ее безмерной, открытой в «большой мир» и ничем не омраченной радости: ***лето в зените, полдень счастья, время остановилось...*** Это вечность, пребывающая в ее душе здесь, «во времени», и это ее любовь (в концепции оперы — оппозиционная своевольной страсти Любаши) — истинная, которая «долготерпит, милосердствует, не завидует, не бесчинствует, не мыслит зла, не радуется неправде... все переносит... никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут...» (1 Кор.: 13, 4-8, сокр.).

Она и «освящается» в оркестровой кульминации арии (ц. 107) темой «золотых венцов» (христианским символом венчания как освящения любовного и духовного союза и «венчания» иному царству), о которых здесь впервые поет Марфа. Второй оркестровый раздел (24 такта) объединяет в себе три темы. Он начинается изложением темы «золотых венцов», которая здесь только экспонируется, продолжается экспрессивной кульминацией на теме вступления к арии и завершается второй пасторальной темой героини, изложенной в предыдущем оркестровом разделе, — темой ее внутреннего пасторального полдня и счастья. Звучание всех тем объединено общим «пасторальным» аккомпанементом чередующихся аккордов (двух трезвучий при выдержанных общих тонах).

Тема «золотых венцов», главная тема Марфы, — поистине

¹ Трубецкой Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993. С. 226–227.

божественной красоты. Сопровождая в оркестре «означающую» ее фразу, она тихо возникает будто издалека, из какого-то другого мира — и словно открывает иное пространство. Римский-Корсаков сразу подает и символизирует ее как иномирную. Она звучит ирреально — на пианиссимо у скрипок, на фоне легчайшего тремоло альтов и виолончелей, создающего впечатление живой, одухотворенной атмосферы, при молчании всех остальных инструментов оркестра. И только в самом конце, на последнем слове Марфы, высоко вверх (вертикально) прозвенит та самая, любимая у композитора, «надмирная» трель (здесь — у флейты соло), словно бы отвечающая оттуда, повторяющая окончание темы отзвуком эха и обозначающая связь миров.

Ответом ей «отсюда» становится вдохновенная оркестровая кульминация на теме «расширяющегося пространства» Марфы — свободный, окрыленный порыв вверх, в запредельное, сопровождаемый динамикой от *pp* к *f* и ускорением темпа. Становясь центром в драматургии арии, данная тема получает интенсивное интонационное развитие. Его смысл — еще более усилить восходящую интенцию как образ духовного устремления Марфы к «златым венцам» — сакральному символу освящения их любви с Иваном в церковном таинстве и будущему пространству вечной жизни — и выразить переживание, которым исполнена ее душа. Тема развита подлинно симфонически: сохраняя те же три ступени подъема, композитор расширяет сам исходный мотив, добавляя к нему начальный «разбег» (восхождение к мажорной терции), а также делает две вставки между тремя проведением мотива — дополнительные целотоновые восхождения в объеме увеличенного трезвучия. В результате тема расширяется до пяти сегментов, словно подхватывающих и продолжающих друг друга, а профиль восхождения по началу мотивов обрисовывает большетерцовую «лестницу»: *a — cis — f — a — des*, оппозиционную по отношению к нисходящей в инфернальное пространство (в звуковысотной системе контрсферы) «лестнице Любаши» (*e — c — as*)¹. Этот

¹Эту оппозиционность Римский-Корсаков, без сомнения, намеренно демонстрирует, сохраняя «инверсию членов и отношений» как принцип мифопоэтики, и виртуозно осуществляет, используя по-разному одни и те же средства в оппозиционных звуковысотных системах оперы.

духовный порыв и полет Марфы, как кульминационный момент ее рассказа Дуняше, выражен и динамически (от *pp* к *f*), и агогически, сопровождаясь ускорением темпа (*stringendo poco a poco, crescendo*).

Но самое главное, что происходит с темой и утверждает ее духовную символику, — это ее ритмическое объединение с темой «златых венцов»: тема внутреннего мира Марфы наследует ее уникальный ритмический рисунок и звучит в ритме главной иномирной темы оперы, образуя с ней единое целое. В него включается и вторая пасторальная тема Марфы (ее «пасторального полдня»), завершающая данный раздел.

Так в оркестровой кульминации арии Римский-Корсаков объединяет три главные темы Марфы в общее смысловое пространство, имеющее и психологическое, и духовно-символическое, онтологическое значение. И вновь выводит характеристику героини за пределы бытовой драмы и театра страстей. Ибо глубина образа в христианской антропологии не может быть ограниченной только психологическим уровнем, она необходимо должна достигать и онтологического предела, захватывать бытийно сущие духовные основы, определяющие и сферу чувств, и нравственность, и поведение человека.

После такой кульминации реприза арии, практически точная (ц. 108), звучит иначе. Голос Марфы ведет свою прекрасную песенную тему в «полипространственном» окружении контрапунктирующих мелодий гобоя и виолончели *solo* (надголосок и подголосок), при легкой поддержке остальных струнных с сурдинами, без глубокого нижнего регистра. Как будто включается «обратная перспектива»: голоса Марфы и инструментов прячут в том пространстве, где «великое множество сфер, великое многообразие планов бытия»¹, и любовно, «с тихой ласкою» (*dolcissimo*) общаются между собой. Той же символике подчинено и единственное изменение в репризе — взлет голоса на октаву вверх на словах «И дышалось в нем...», сопровождаемый устремлением оркестра (флейт и гобоев) в высочайший, «запредельный» регистр, где дышится легко и привольно. Туда же устремляется и вторая пасторальная тема в заключении арии — практически вертикально, тремя короткими подъемами охватывая диапазон почти в четыре октавы (от фа большой

¹ Трубецкой Е. Н. Два мира в древнерусской иконописи. С. 237.

октавы до ре-бемоль третьей), словно символически соединяя землю и небо.

Пастораль не перестает звучать с окончанием арии Марфы, но охватывает экспозицию основной сферы полностью. С пасторальной темой в мире Марфы появляется ее жених Иван Лыков (ц. 115), и невеста отвечает ему своей первой пасторальной темой. Становясь главной темой Лыкова, его пастораль завершает после Квартета всю экспозицию основного действия во втором акте (ц. 119) и затем, видоизменяясь, характеризует его внутреннюю драму в третьем действии. Пасторальная шуточная тема представляет счастливый семейный мир Собакиных во второй половине второго акта (ц. 133, 137), который наблюдает Любаша и который для нее становится последним «аргументом» в принятии рокового решения. Более того, все пасторальные темы (их шесть: две во вступлении ко второму действию, две у Марфы, по одной у Лыкова и в доме Собакиных) как будто родственны между собой, представляются вариантами друг друга, создавая единый пасторальный модус экспозиции основного действия.

Но важнейшее драматургическое событие происходит тотчас после арии — это роковая встреча Марфы с Грозным, предопределившая ее судьбу. Эта встреча, как прямое столкновение с роком и переживание того особого ужаса, от которого «застыла в сердце кровь», относится к поэтике трагического и является одним из факторов перевода драмы в трагедию в осуществленной композитором жанровой модуляции. За ней встают и встреча Германа с Графиней в Летнем саду с тяжелым предчувствием обоих, что «добром не разойтись», и встреча с Командором в «Дон Жуане» Моцарта. Таких сцен — встречи с запредельными силами и помещение героев и событий в зону действия этих сил — нет в драме. И потому в «Царской невесте», как в романах Достоевского, вечерняя пастораль становится прологом последующей трагедии Марфы и сакральным временем ее завязки.

Предчувствие и пророчество трагедии очень точно музыкально выражено композитором — проникновением трагедийного интонационного пласта оперы в партию Марфы. Ее состояние («Ах, что со мной? застыла в сердце кровь!») выражено Римским-Корсаковым барочной формулой, буквально темой барочной фуги, каких немало у Баха. Тема в

объеме уменьшенной септимы (с нисходящим скачком на ум.7 в конце), со скрытым двухголосием, в котором нижний голос спускается по хроматическому звукоряду на тритон, а верхний движется в противоположном направлении, и в целом рисунок темы опорными точками очерчивает уменьшенный септаккорд. Тема как будто «встраивается» в этот момент (не теряя своей диатонической основы) в уменьшенную систему Грозного — он словно бы «навис» над нею и вовлек ее в зону своего воздействия. Здесь кульминация сцены явления Грозного, его встречи с Марфой и его «воздействия» на нее. После чего «Царь медленно удаляется», а у девушек, Марфы и Дуняши, продолжается «дуэтино ужаса» («Мне строгий взгляд его, тяжелый, как камень, на душу налег...» — Марфа; «Сама не своя от этих я глаз...» — Дуняша, ц. 114). В аспекте переключек с «Пиковой дамой» отметим как саму ситуацию — лобового столкновения с роковой силой и переживание ужаса этой встречи, так и прямую аллюзию у Марфы на текст встречи Германа с Графиней в Летнем саду: ансамбль «Мне страшно» у героев Чайковского — «Кто б ни был он, но страшен мне, страшен мне угрюмый взор его» у Марфы (ц. 114).

После ухода Грозного появляется Лыков (ц. 115), действие тотчас возвращается в пасторальный модус счастливой встречи жениха и невесты и обсуждения предстоящей свадьбы (Квартет). Но «воспоминание об ужасе» не будет забыто, Римский-Корсаков напомнит о нем в заключении экспозиции счастливого мира героев. Он помещает здесь гениальный, почти незаметный последний интонационный штрих — напоминание об этой встрече: после пасторальной темы Лыкова композитор дает точное (хотя ритмически выровненное) проведение в оркестре темы Марфы из «дуэтино ужаса» («Мне... взгляд его... как камень, на душу налег» — ц. 119, последние такты). Как и там, тема проводится тройной канонической имитацией, на той же высоте, в том же тональном соотношении двух ее проведений со сдвигом на тон вниз (e—d, d—c), с той же гармонизацией. И звучит у струнных на P, как легкая тень, как отдаленное воспоминание «на периферии сознания» в еще ничем не омраченной счастливой жизни Марфы. Возможно — как нестертый «отпечаток памяти», но драматургически точно — как пророчество будущей трагедии.

Напоминание о роковой встрече Марфы в конце экспозиции основной сферы, как и завершение экспозиции кон-трсферы (первого действия) «роковым» тритоновым коло-колом, пророчащим трагедию Любаши и Грязного, которым тоже «добром не разойтись» — суть элементы поэтики тра-гического в «Царской невесте».

Итак, в пасторально-идиллической экспозиции основ-ного действия вместе с тем все чревато взрывом и пророчит трагедию: в народной сцене вторжением в общую пастораль служит проход опричников и реакция народа «Собираются, кому-то худо будет». В экспозиции самой Марфы — вторже-ние в их любовный семейный мир неузнанного Грозного, как некой страшной силы, и напоминание об ужасе этого втор-жения в конце всей экспозиции основной сферы, при уходе героев со сцены, прямым сопоставлением их пасторального тематизма (темы Лыкова) и темы ужаса встречи с Царем.

В связи с этой сценой подчеркнем два важных момента. Первый: *при встрече с Грозным партия Марфы меняется — в нее проникают барочные трагедийные символы* (как и у Ду-няши — она повторяет фразу Марфы, выражая свой «страх и ужас», как затем у Лыкова в третьем акте, в предчувствии беды, у Собакина и Грязного в финале, у Любаши уже в теме мщения в финале первого акта, в теме «лестницы» во втором действии и др.). Тем самым жанровая модуляция от драмы к трагедии осуществляется не только в переосмыслении дей-ствия драмы, но и в музыке: Римский-Корсаков опирается на универсальные барочные формы трагедийного интони-рования как в воплощении событий, так и в характеристи-ках внутренних процессов, психологического и духовного развития героев. Второй: *интонационный состав партии Марфы богат и разнообразен*, и в нем, кроме «смены кон-текста» при репризе ее первой арии в финале, рождающей трагедийный эффект, *есть и прямые формы интонационно-го выражения трагического* (и даже интонационное проро-чество будущей трагедии). Уже в экспозиции музыкальная характеристика образа Марфы включает в себя немало тем: две пасторальные, две иномирные и две песенные темы в арии, лирико-романсовую кантилену в первом дуэттино — разговоре с Дуняшей и барочную трагедийную символику при «въезде царя Ивана», а также открыто эмоциональную «кантилену любви» в Квартете.

И все же: именно пастораль в «Царской невесте» выступает главным жанровым прообразом, выразительные возможности и глубинный смысловой потенциал которого композитор использует в разных целях: в построении картины мира основного действия как системного целого, в создании психологического портрета и духовного универсума Марфы, в драматургии развития ее образа (как и образа Лыкова), а также в моделировании жанра трагедии в опере на всех ее этапах — от создания пролога и завязки к построению специфической трагедийной кульминации в четвертом акте как катастрофы и катарсиса, где пастораль участвует и в характеристике катастрофы, и в выражении катарсиса. С одной стороны, интонационно деформированная вторая пасторальная тема Марфы становится одним из средств выражения ужаса происходящего и переживаемого героиней (ее катастрофы), с другой, — «пасторальным садом-небом», вновь развернутым в ее второй арии, утверждается целостность и неколебимость ее внутреннего мира, сохранившегося в своем «пребывании на Небе» во всех трагических событиях ее жизни, не сломивших ее внутреннего существа.

Здесь композитор опирается на то уникальное свойство пасторали, которое можно назвать внутренней устойчивостью к внешним потрясениям, иначе — способность жанра в катаклизмах исторической действительности сохранять неизблемость своего идеализирующего модуса и «идеального» статуса, прямую связь с «пространством идеала». Именно так и происходит в конце оперы: символическая «духовная пастораль» Марфы, словно птица Феникс, восстает из глубины души сраженной катастрофой героини, вознося ее в предназначенное ей пространство, освященное в опере христианским символом «златых венцов», и заставляет нас пережить катарсис неземной, запредельной красоты прощальной арии Марфы: «Взгляни, вон там, над головой...».

Поистине «пастораль — жанр, возникающий внутри конфликта, но не допускающий конфликт внутрь себя»¹, и тем он был особо дорог для Римского-Корсакова — вдохновенного создателя галереи идеальных женских образов, всякий раз претерпевающих трагическую судьбу, но остающихся не

¹ *Коробова А.Г.* Цит. изд. С. 464.

тронутыми катастрофами и оставляющих после своей гибели потрясающее и возвышающее душу переживание их ухода.

4.3.2. В едином модуле: Иван Лыков

Изменяя жанр в направлении трагедии, композитор меняет и образ Ивана Лыкова, в котором его теперь интересует не столько характер в обстоятельствах, как в драме, сколько герой, относящийся к тому драматургически-смысловому пласту, в котором пребывает главная героиня. Кроме того, и это главное, избранная Римским-Корсаковым драматургия оперы, основанная на оппозициях, требовала наличия двух пар героев, представляющих не только разные характеры, но и разные — противоположные — образы любви.

Жених «царской невесты» обычно не привлекает к себе большого внимания при рассмотрении оперы. Между тем его образ практически создается в ней заново. Иначе и быть не могло, поскольку та характеристика и та скромная роль, которую он получает у Мея, не соответствовала его значению в драматургии оперы, создаваемой композитором — как представителя основной сферы, принадлежащего тому же пространству «золотых венцов», что и Марфа. Лыков — возлюбленный Марфы, выросший в том же «зеленом саду», в общем для них пространстве пасторальной идиллии (прошедшем и вневременном, которое всегда с ними, в настоящем). Его необходимо было укрупнить и «привести в соответствие» с Марфой и духовным пространством основного действия, что и было сделано композитором и либреттистом.

Тексты обеих арий Лыкова созданы заново. Вторая ария, как известно, была написана уже после премьеры оперы, по заказу исполнителя этой партии, певца А.В. Секар-Рожанского. Текст же первой арии Лыкова в результате совместной работы композитора с Тюменевым был полностью изменен и стал давать совсем иную, чем в драме Мея, экспозицию образа. Данный текст, с небольшими сокращениями, взят из рассказа Марфы Дуняше в начале второго действия, где он представляет пересказ Марфой повествований Лыкова о своей поездке, о заморских странах. Экспозиция образа стала намного богаче, многограннее по охвату представляемой им иноземной жизни и тем самым — по характеристике внутреннего мира героя, так ее увидевшего. У драматурга Лыков

в первом действии, в гостях у Грязного, среди опричников, на вопрос Малюты «Ты, молодец, на немцев насмотрелся, / Что, как у них там за морем живут?» отвечает коротко и «резво» — «Как и везде: где хорошо, где худо». А после полемики всплывшего Бомелия с князем Гвоздевым-Ростовским начинает с общего впечатления («А я скажу, что многое от немцев / Не худо бы нам, русским, перенять») и повествует о том, что он вынес из своей поездки как главное: «Первое — порядок / Везде, во всем, в домах и городах, / Терпение, досужество в работах / И рвенье неусыпное к трудам»¹ — это то единственное, что будет взято из текста Мея для арии и станет ее последней, заключительной фразой. А далее рассказ Лыкова на пирушке посвящен одной теме, которая полностью изъята в опере, — теме социально-политического устройства жизни в Германии: «У немцев нету росписи по местам...» (его текст приведен в разделе о либретто — 4.1.2).

И сразу затем — «Еще скажу: хваленье Государю, зане он как отец о нас печется...», — что сохранено в опере и так же, как в драме, подхватывается Грязным: «Аминь! За здравие отца и Государя!..». Единственное, что обнаруживает внутренний мир Лыкова в экспозиции на пирушке, — это его прочувствованный душевный отклик на протяжную песню брата Марфы Калиста: «Мне за морем все сердце истомили / Немецкие докучливые песни; / Ты русской песней душу мне отвел!»².

Композитору же важно показать в Лыкове его внутренний мир, его духовно-душевное созвучие с Марфой, их внутренний резонанс. И он выражает его через другое восприятие и, что особенно важно, переживание Лыковым чужеземного «иного мира»: «Иное все, и люди, и земля...». Взор его обращен к небу и земле, природе и климату (зима, лето, горы «так в небо и уходят головами»), городам (прочным, из камня), красоте внутреннего убранства домов, семейному укладу («жен нарядно водят и запаерти не держат, как у нас»), к традициям (порядка во всем и трудолюбия). И оказывается, что

¹ *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями // *Л.А. Мей. Полное собрание сочинений.* В 4 т. Т. 4. СПб., 1887. С. 12.

² *Мей Л.А.* Драматические произведения. С историческими примечаниями // *Л.А. Мей. Полное собрание сочинений.* В 4 т. Т. 4. СПб., 1887. С. 16.

он дает целостную всестороннюю картину иноземной жизни, воспринимает ее в единстве с природным космосом народа, откликается на нее переживанием ее красоты и порядка и фиксирует свое внимание не на социально-политическом, а на семейном укладе и отношениях. И Римский-Корсаков сразу «выносит» его ариозо вовне из мира Пирушки, помещая его в тональность Des dur и внеположное пирушке жанровое наклонение (которое он «обозначает» в аккомпанементе звучанием солирующих флейты и гобоя в пространственной фактуре как «знаками» пасторали).

Экспозиция образа Лыкова происходит не в своем мире, а в мире контрсферы, и его ариозо в I действии (ц. 33, Andante, Des-dur) закономерно представлено композитором как «иноприродное» опричному сообществу. Его спокойный темп, красивая лирическая кантилена, мягкая аккордовая пульсация аккомпанемента у струнных на *pp*, поддержанных деревянными духовыми и валторнами, пространственная фактура, в которой есть и «мягкая» глубина (виолончели и контрабасы), и высота — «подхват» мелодии солирующими флейтой и гобоем (октавным унисоном) и ее парение в светлом верхнем регистре, звучание dolce — всем этим создается не столько образ иной страны, сколько характеристика героя, так ее запечатлевшего, и определяется его «вненаходимость» в мире опричины. Он здесь социально свой — боярин, но внутренне другой. Раскрывая его внутренний мир, родственный Марфе, композитор делает неслучайными и прямые переклички в образности и текстах их арий — «ответ» на «иное все...» у Лыкова прозвучит в последней арии Марфы, уже после его гибели: «В краях чужих, в чужих землях такое ль небо, как у нас?..».

Но если в первом ариозо Лыкова пасторальность лишь ассоциативно подключается в оркестре, то совершенно определенно она выражена при его появлении в мире Марфы и встрече с невестой во втором действии (после вторжения Грозного). Возвращение в общий для основной сферы пасторальный модус обозначено новой темой, представляющей Лыкова, вступающего в «свой мир» (ц. 115, Allegro, 2/4). Она практически является вариантом первой пасторальной темы Марфы, которой здесь невеста отвечает на приветствие жениха (обе темы проходят в оркестре): у них общее мелодическое строение (в характере «пастушьих наигрышей», по

характеристике композитора), структура (пара периодически-стей 2+2), двойное проведение с нисходящим перемещением в Т – D (у Марфы) и D – Т (у Ивана) отношениях.

Следующий сразу после встречи Квартет (ц.116-118, Largo, C-dur, 3/4) – важная характеристика не только семейного уклада, любви и порядка, но и самих главных героев, их характеров и их любви – горячей, нежной, порывистой (Лыков: «О, когда б скорей те настали дни!», «Сердце бьется в груди... ко тем дням порывается; и не хочет ждать да откладывать»; Марфа: «Как любить, ласкать тебя стану я...»). Красивый ансамбль семейного счастья и *нетерпеливого, но смиренного* ожидания свадьбы. Ибо в укладе жизни и отношениях в мире Марфы главенствует обряд как выражение культуры семейной (и тем самым социальной) жизни и как «обуздание хаоса страстей», обряд как трансляция социального и внутреннего порядка семейной жизни. Поэтому ***центральной осью в драматургии любви праведной, освященной обрядом, является в «Царской» (и у Римского-Корсакова всегда) свадебный обряд, проходящий разные стадии.*** В начале оперы Марфа и Лыков уже просватаны, о чем сообщается в арии Грязного (при этом в драме Мея в ответе Собакина другой глагол – «а дочь свою я обручил другому», то есть, уже прошел этап обручения). О том же, что они просватаны по любви, что предназначены друг другу с детства, Марфа поведала Дуняше в своей первой арии, непосредственно перед приходом жениха.

Тем самым в оппозиционной драматургии оперы Квартет очень важен – он есть выражение любви и *нетерпения* просватанных жениха и невесты, *покоряющихся* традиционному укладу. И служит противопоставлением этого порядка своевольной, «требующей своего», не скрепленной обрядом любви-страсти Грязного и Любаши, добытой насилием. В третьем действии обряд вступит в свою следующую стадию – величания жениха и невесты – и послужит типологическому построению драматической кульминации в оперной поэтике Римского-Корсакова как вторжения трагических событий в ход обряда, находящегося в своей кульминационной, красивой точке.

Пасторальной темой Лыкова–счастливого жениха по окончании Квартета завершается и вся экспозиция мира Марфы во втором действии: герои покидают сцену, уходя

в дом (в последних тактах: «Темнеет. В доме Собакиных зажигают огни») — а в глубине сцены появляется Любаша, и начинается вторая половина акта. Эта краткая сцена ухода (ц.119, Allegro moderato, 4/4) — всего 22 такта — очень важна как заключение экспозиции основного действия. В ней главенствует пасторальная тема Лыкова, которая проводится дважды в «пасторальных» тональностях: сначала сразу после Квартета в D-dur, затем после краткого разговора («...просите дорогого гостя в избу войти...») в G-dur и E-dur, как в первый раз, при его появлении на сцене (репризное обрамление). Но заключается экспозиция основного действия, напомним, не этой темой. Сразу после завершения сцены Римский-Корсаков дает точное проведение (словно «набежавшей тенью») темы ужаса роковой встречи Марфы с Грозным — как воспоминание и как пророчество будущей трагедии.

В третьем акте происходит существенное интонационное развитие образа Лыкова. Действие после оркестрового вступления начинается с Трио Собакина, Лыкова и Грязного, которое очень важно в интонационной драматургии счастливового жениха Марфы. Отсюда начинается драматизация образа, и она выражена сменой интонирования — переходом к его драматическим формам, с использованием как ресурсов пасторали, так и языка барочных трагедийных символов.

Общий смысл Трио (а каждому ансамблю в «Царской» композитор придавал, как известно, большое значение) — сообщение Собакина о царских «смотре» невест, в которых участвует Марфа, и реакция на это событие Ивана и Григория. Грязной тоже выдает свое крайнее волнение, но главный герой здесь Лыков, и в Трио его жанр — кручина. Образ Лыкова в Трио дан психологически многогранно. В предчувствии беды в душе его происходит борьба мотивов: 1) «Ее люблю я больше жизни... А сердце чует: быть беде. Мне без нее прожить недолго»; 2) «Но как же быть мне и что же делать? Ведь я слуга царю и государю»; 3) «Коль быть чему, того уж не минуешь». *Вот его душевная борьба и христианская духовная драматургия: любовь «больше жизни», страдание «до смерти», но чувство долга и смиренная покорность.*

Первый раздел Трио — диалог Лыкова и Собакина — в вокальной части построен на общей для них теме, передающейся от одного к другому. *Но особое значение РК придает здесь «разработке оркестрового аккомпанемента»* (что,

напомним, композитор отмечал в Летописи в числе своих особых достижений в «Царской»¹). В нем появляется, казалось бы, новая тема для выражения внутреннего состояния Лыкова — его переживаний, тревоги и предчувствий. Она становится главной и своим развитием цементирует всю композицию: на протяжении Трио она проходит в оркестре тринадцать раз и в последующей Сцене разговора Лыкова и Грязного еще шесть раз (везде — у солирующих деревянных духовых и струнных). Тема эмоционально выразительна, звучит романсово-элегически и имеет общие черты с элегическими фразами Марфы в разговоре с Дуняшей («Да, я и забыла, ведь вчера он не был», ц. 100); общее в них — интонация нисходящей кварты с «соскальзывающим» полутоном.

Эту тему мы находим среди первых же набросков к опере, помеченных февралем 1898 года², где она представлена более развернуто, чем другие эскизы — занимает подряд пять строк, сразу записывается в разных вариантах и намечается для разработки («имитация»), но с обозначением темпа *Allegro* (с этим темпом она использована в первом действии в партии Любаши после окончания дуэта ее и Грязного, при эмоциональном взрыве «Нет! Быть не может!»). Ее назначение в эскизах композитором не определено, и это не исключает того, что она изначально предназначалась им для Лыкова. Во всяком случае, в анализируемых сценах начала третьего акта спроектированные возможности изложения и развития этой темы реализовались, хотя в Трио она звучит в более медленном темпе (*Andantino comodo*) и иначе. И все же возможно узнать в ней «выходную» пасторально-идиллическую тему Лыкова из второго действия, претерпевшую здесь значительное развитие и сменившую свое эмоционально-жанровое наклонение на элегический модус.

Такая модуляция и участие пасторали в драматизации образа не противоречит ее жанровой специфике — наличию в ее видовом составе пасторальных элегий, когда к жанровому коду «любви и природы» примешивается тема смерти или ее предчувствий. Напомним, что уже изначально,

¹Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. М.: Музыка, 1982. С. 267.

²Римский-Корсаков Н.А. Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. Т. IV доп. М.: Музыка, 1970. С. 68.

в Античности, сформировалась связь пасторали с элегической образностью и возникли пасторальные плачи и элегии «на смерть» (поэта, пастушка, пастушки), и данная традиция сохранялась на протяжении всей истории пасторали, так же как и существование множества других ее жанровых разновидностей. Тем самым жанрово-смысловой диапазон пасторали оказывается настолько обширным, что позволяет выразить с ее помощью различные состояния героев в процессе развития и драматизации их образов. Эти возможности и развивает Римский-Корсаков.

Что позволяет считать основную оркестровую тему в Трио развитием пасторальной темы Лыкова из второго действия? Прежде всего, ее мелодико-ритмическое строение, в основе которого — нисхождение от V к I ступени (здесь с захватом верхней минорной сексты) и оживленное движение шестнадцатыми внутри обрамляющих восьмых, а также структура пара периодичностей (2+2) и T–D, T–T имитационные соотношения переносных двухтактовых «модулей». Иначе говоря, типологическая общность пасторального тематизма, при его вариативном развитии. Но вместе с тем тема изменилась, сменив свой модус с идиллического на элегический. Во-первых, она перешла из пасторальных мажорных тональностей второго действия в минор, притом в c-moll — драматическую тональность в опере. Во-вторых, в ней появились новые интонационные черты: ритмическое акцентирование VI минорной в начале темы и VII гармонической в ее окончании (соскальзыванием с тоники) явно выделяет в ее звучании «*барочный остров*»: V–VI_{мин.} вверху — I–VII_{гарм.} внизу. Диапазон темы сменился с мажорной большой сексты на минорную уменьшенную септиму и вкупе с акцентированием крайних интонаций стал свидетельствовать об аллюзиях на барочные (даже более точно — баховские) темы в сфере скорбно-трагедийного интонирования (например, на тему фуги g-moll и др. — примеров здесь немало).

Неслучайность таких аллюзий удостоверяется и вокальной партией Лыкова, в которой трижды, в завершении каждой фразы в первом разделе Трио, в контрапункте с данным оркестровым сопровождением звучит интонационная *фигура креста* (fis-g-es-d, третий раз на тон ниже), приходящаяся

на *ключевые слова*: «а сердце чует», «больше жизни», «прощением величания их с Марфой как жениха и невесты, который в конце третьего акта обрывается вторжением теперь уже реальной трагедии — оглашением Малютой решения царя.

Но одновременно мучительный вопрос Лыкова важен и для характеристики Грязного в его ответе — Ариетте, обнаруживающей его «дружеское» участие («Пускай во всем господня будет воля!») и «доверчивое» признание («Ведь я и сам взлюбил твою невесту и сватался, да получил отказ»), с последующим подсыпанием порошка в чарку Марфе и лицемерным пожеланием счастья молодым во время обряда. У него здесь своя, сильно выписанная интонационная драматургия — третий акт ведь и называется «Дружко»!

Итак, *интонационная драматургия образа Лыкова*, обычно ускользающая от внимания, очень внимательно и психологически точно прописана композитором и выражена драматизацией его тематизма; она (драматургия) есть, и это главный вывод. Средством воплощения его драмы — предчувствия беды и «сгущения туч» над ним — становится его экспозиционная пасторальная тема второго действия, что дает основания прийти к важному выводу о трактовке пасторали в «Царской невесте». *Пасторальные темы используются композитором не только для первоначальных характеристик Марфы и Лыкова и их общего модуса счастливой любви, но и в дальнейшем развитии их трагических судеб, в драматизации ситуаций и переживаний героев.* Важно, что пасторальные темы, изначально представляя идеальный мир основного действия, затем значительно преобразовываются, деформируются, интонационно разрабатываются композитором. Они — материал развивающийся, интонационно выражающий различные этапы драмы героев и их духовной драматургии. В начале действия представляя пасторальную идиллию как пролог и завязку трагедии, пасторальный тематизм героев и в последующем выражении трагедии играет роль главного тематического материала, участвующего в данном процессе: у Лыкова — в предчувствии и переживании катастрофы в третьем акте, у Марфы — в выражении произошедшей с ней катастрофы в четвертом действии.

4.4. Финал: пространство трагедии

Но, как известно, пасторальная идиллия-утопия всегда является «готовой завязкой трагедии», поскольку далее следует ее разрушение¹.

Реальная действительность врывается в пасторальную идилличность мира Марфы в финале третьего акта. Этот ошеломляющий финал построен по модели финала второго акта «Хованщины»: динамично развивающееся действие (свадебное величание Марфы и Лыкова) обрывается внезапным объявлением рокового решения царя, оставляющего всех в потрясении, встающего мощным «перпендикуляром» к судьбам всех героев². Такова модельная кульминация — разрыв обряда драмой — в операх Римского-Корсакова, опытного и сильного драматурга. Драматургический эффект этой внезапности невероятно силен и предельно точен: вторжение роковой реальности в мир Марфы означает его крушение, катастрофу. «Глас Грозного» при объявлении царского выбора, его «закадровое явление» вновь рождает присущее трагедии «дыхание ужаса» — и ее перелом. Если в первый раз молчаливое явление *Грозного Марфе во втором акте воспринималось как предчувствие и пророчество будущей трагедии (уже «нависшей» над Марфой), то во второй раз оно знаменует ее свершение, удар судьбы — внезапный и поражающий.*

Чтение Малютой вердикта Грозного помещено композитором в семиотическое пространство контрсферы. Его начало (ц. 176) сопровождается «графическим прочерчиванием» лейтмотива Малюты, проходящего по большетерцовому кругу вниз (с-as-e-c-as) в контрапункте с двухаккордовой формулой, спускающейся по целотоновому звукоряду. Его кульминация (ц. 177) выделена оркестровым контрапунктом

¹ «Разрушение мира утопии ... в очередной раз удостоверяет трагичность утопии «по определению», всегда являющейся «готовой завязкой трагедии» (*Баткин Л.М. Ренессанс и утопия // Итальянское Возрождение. — М., 1995. С. 374.*)

² Такое же мнение высказывает В.В. Горячих, рассматривая параллели между «Царской невестой» и «Хованщиной» // *Горячих В. «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект // Искусство музыки. Теория и история: Электронное периодическое рецензируемое научное издание Гос. института искусствознания Министерства культуры РФ. — ISSN: 2307 — 2015. — № 13.*

двух лейтмотивов Грозного, приобретающих здесь поистине роковое звучание. Эта кульминационная точка в драматургии оперы, означенная объединением и неким особым проведением обеих тем царя, всегда отмечается в литературе об опере. Глубокий знаток творчества Римского-Корсакова А.И. Кандинский писал: «этот контрапункт звучит особенно жестко и «бесчеловечно», благодаря внедрению в него диссонирующего внеладового звука соль-диез»¹. Этот соль-диез, действительно, внезапно, вдруг (это знаменитое моцартовское «вдруг» у Пушкина!) пререзает вертикаль оркестра, выделяется акцентом, тиратой, трелью у струнных и образует резко диссонирующее («зловещее») увеличенное трезвучие в соединении двух диатонических тем царя (ц. 177, т. 3). Однако дело не только в самом этом звуке как краске, но в нем как элементе, внедрение которого «обнажает» в лейтмотивах царя оппозиционную звуковысотную систему. Ибо вслед за тем внутри него (октавного унисона соль-диез) композитор помещает главную гармоническую формулу контрсферы и объединяет обе темы Грозного «вмонтированным» в этот контрапункт ее гармоническим центральным элементом — знаком пространства inferнального и символом рокового свершения (уменьшенный септаккорд — увеличенное трезвучие, в тесном расположении, при выдержанном общем тоне *gis*). Обратим внимание и на то, что две диатонические темы Грозного («Слава» и из «Псковитянки») звучат разнотонально (До мажор и ля минор) и одновременно (в размере 4/4 и 3/2), словно символизируя разрыв во времени. Стремительное короткое оркестровое заключение на фортиссимо переводит действие в стоп-кадр: «*Все поражены*; Собакин кланяется в землю». — Распалась связь времен; крушение, катастрофа.

Четвертое действие сразу представляет пространство свершившейся трагедии, вступившей в свою заключительную стадию — кульминации-развязки (о чем оповестило уже оркестровое Вступление к последнему акту). Весь ее ход, все этапы развития последовательно выражены в интонационной драматургии финала. Помимо того, что здесь получают интенсивное развитие лейтмотивы героев и другой тематизм, изложенный в предшествующих разделах, для создания высшего этапа трагедии Римский-Корсаков вводит

¹Кандинский А.И. История русской музыки. Т. II. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1979. — С. 129.

много нового материала как в характеристиках ее главных действующих лиц и сил, так и в представлении самого бурно развивающегося действия.

«Трагедия, — писал Вольтер (вслед за Аристотелем), — должна быть сплошным действием. Каждая сцена должна служить для завязки или развязки интриги, каждая реплика должна подготавливать что-то или препятствовать чему-то», продуманно наращивая напряженность ситуаций¹. Именно так и построен финал «Царской», потрясающая эмоциональная сила и энергетическая драматургия которого образована динамичной последовательностью превышающих друг друга кульминаций; сцены и разделы внутри сцен сменяют друг друга в стремительном темпе (наращивая напряженность ситуаций); контрасты и грани разделов предельно заострены, основаны на столкновениях, вторжениях, внезапных срывах. Важным принципом организации действия в драме и трагедии является пророчество и его исполнение, при котором конец действия предопределяется уже с самого начала и рождает предчувствие. «Но что еще важнее, — пишет исследователь драмы Э. Бентли, — *это предчувствие порождает волнующее ощущение неотвратимости рока*», что достигается «*при сохранении атмосферы напряженного ожидания*»², и это полностью реализовано в финале «Царской невесты».

Развитие трагедии в финале проходит несколько этапов. Сам Римский-Корсаков выделяет в композиции последнего акта три крупные сцены: Вступление и Сцена I (экспозиционный раздел с арией Собакина до выхода Грязного), Сцена II (центральная: от прихода Грязного до завершения второй арии Марфы) и Сцена III (зона развязки: от выхода Любаши до конца). Однако такая авторская организация музыкально-сценической драматургии объединяет в одну большую сцену всю центральную часть акта, состоящую из нескольких разделов, через которые движется интенсивный поток непрерывного, но четко структурированного действия. Поэтому для понимания драматургии трагедии и ее интонационного выражения на заключительном этапе необходимо присмотреться к ней более внимательно. Ибо нельзя не согласиться с Э. Бентли в том, что в анализе дра-

¹ Бентли Эрик. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина; Предисл. И.В. Минакова. — М.: Айрис-пресс, 2004. — С. 39.

² Там же. С. 48.

матургии великих мастеров «исследователь не должен пренебрегать ни одной мельчайшей деталью»¹.

Финал начинается переживанием-размышлением Собакина, его «сусанинской» арией, в которой тягостные раздумья и трагедийное возвышение образа страдающего отца осуществлено путем соотнесения его с прототипом — трагическим героем первой русской классической оперы, и выражено интертекстуальными интонационными и смысловыми параллелями с образом Сусанина. Вместе с тем нетрудно заметить в ней и созвучие с характеристикой Досифея в V акте «Хованщины» («Скит. Лунная ночь» — раздумье Досифея перед «подвигом»), с самой атмосферой напряженного затишья и ее интонационным выражением. В арии Собакина «побеги» второй пасторальной темы Марфы звучат постоянно в оркестре, его ария — о ней, о её и его горе. Естественно, что из всех тем Марфы, уже прозвучавших во втором действии, переживания отца выражены не «иномирными» духовными темами, а воспоминаниями о счастливой Марфе, запечатленной в теме ее «пасторального полдня», которая занимает важное место и в выражении ее трагедии в четвертом действии. Оркестровая фактура в арии Собакина, как у всех героев мира Марфы, свободна и выразительна: полимелодическая, с переключками голосов деревянных духовых, валторн и струнных с кантиленными мелодиями, она словно исполнена воздуха и «дышит». Вместе с тем вся ария звучит в «знаковом» триольном ритме и размере 9/8, который сохраняется на всем ее протяжении.

Музыкальный текст арии Собакина, помимо внешних интертекстуальных аллюзий, исполнен множества внутри-текстовых семантически значимых образований и, как все в финале, представляет собой плотное семиотическое пространство и достоин внимательного анализа. В свете выявленной интонационной системы контрсферы он «прочитывается» вполне определенно и ясно и потому, не останавливаясь на нем подробно, мы обратимся к рассмотрению драматургии трагедии, стремительно продвигающейся к развязке, — центрального и заключительного разделов финала. Она имеет целенаправленную и динамичную организацию,

¹Бентли Эрик. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина; Предисл. И.В. Минакова. — М.: Айрис-пресс, 2004. — С. 46.

выверенную, как в трагедиях Шекспира, буквально с математической точностью, и включает в себя следующие разделы: Сцена II – приход Грязного, появление Марфы, Квнтет с хором (обморок), пробуждение и рассказ Марфы, признания Грязного, сцена и ария Марфы ($34+50+40+58+32+86=300$ тактов), а также Сцена III – реакция Грязного, выход, рассказ и гибель Любаши, прощание Грязного (ариозо «Страдалица невинная, прости!»), ответная прощальная фраза Марфы и оркестровое заключение ($30+116+33+3+11=193$ такта).

Собственно развитие действия начинается с появления Грязного, «запускающего» ритм «рокового хода» трагедии. С выхода Марфы действие начинает идти двумя параллельными контрапунктирующими потоками неразрывно связанных жизненных катастроф обоих героев: трагедии Марфы и трагедии Грязного.

1. Приход Грязного «взрывает» ситуацию. Он появляется в финале со сложной гаммой чувств и приносит с собой новый интонационный материал – тот комплекс трагического, который получает в четвертом действии сквозное развитие. Ибо во многом именно его внутреннее состояние определяет дальнейший ход трагедии, ее «нерв». Поэтому появление Грязного в царском тереме с докладом к Марфе – важный этап в развитии и его образа, и хода трагедии. Композитор психологически точно осуществляет разведение пластов внешнего и внутреннего действия, официального поведения и внутреннего состояния героя. Во внешнем он – посланник царя, справляющийся о здоровье царевны (но и приносящий ей роковую весть об убийстве Лыкова, окончательно сражающую Марфу). С этой целью Римский-Корсаков наделяет его «церемониальной» (представительской) темой, с которой он входит в пространство Марфы, – краткой фанфарно-маршеобразной темой в звучании труб, валторн и литавр (ц. 184, *Allegro moderato e marziale*). Но как только Собакин уходит доложить о его приходе и Грязной на краткий миг остается один, его характеристика радикально меняется. Начинается его внутренний монолог, в котором появляется триольная ритмическая пульсация его волнения и нарастающего напряжения, и этот ритм становится двигателем трагедии на протяжении всего финала. Заметим, что, как и тема зелья в первом действии (и важнейшая в контрсфере),

он рождается из души Грязного, из его отчаяния и надежды («Что, если вдруг?..»), и приобретает более крупное значение.

Форма внутреннего монолога, напомним, уже была использована композитором в Трио третьего акта, которое является важным этапом в развитии образа Грязного, притом в сходной ситуации его «двойного пребывания». *Внутренний монолог в четвертом действии (ариозо Грязного «Она больна...», ц.185)* сделан, как все в финале, драматически сильно, и партитура убеждает, что не без внимания к драматургии трагического в «Пиковой даме», к передаче внутреннего состояния Германа, ритм которого неуклонно подчиняет себе внешнее действие и определяет рост напряжения по мере продвижения к кульминации и развязке. Волнение и вся гамма чувств Грязного, наряду с интенсивным развитием его лейтмотива, рождает еще несколько новых тем и интонационных элементов, важных в драматургии последующего действия. Оркестровая фактура расслаивается на несколько пластов: 1) в верхнем, мелодическом (у деревянных духовых на *ff*) звучит лейтмотив Грязного, 2) в среднем появляется «мерцание» малой терции в тремоло скрипок, создающее взволнованный фон, 3) в нижнем — триольный бег восьмыми вверх и вниз в объеме тритона — назовем его темой волнения Грязного (низкие струнные, фагот на *P*), которая переходит впоследствии и к другим героям, и 4) в басу — катабасис половинными у низких струнных. Катабасис сопровождает текст трагической, «безнадежной» надежды Грязного, выступая к нему говорящим подтекстом: «Она больна, и плачет и горюет. Примета есть, что то недуг любовный. Не смею вымолвить...». И одновременно аккордовое сопровождение катабасиса основано на гармонической формуле контрсферы, становящейся главной в финале в значении «аккордов гибели» Марфы: сочетание трезвучия (мажорного, минорного) и уменьшенного септаккорда (или в обратном порядке), при общем верхнем звуке. Но самое главное — 5) в последних тактах монолога вступает триольная пульсация восьмыми на одном звуке стаккато в басу (у виолончелей и контрабасов), со «зловещей» тиратой к акцентированному первому звуку; он оstinатно звучит на протяжении 24 тактов и переходит в следующую сцену появления Марфы. Это сквозной далее триольный ритм, который пронизывает весь финал, служит выражению нарастающего трагического напряжения, накапливает огромную энергетику и имеет мощную по выразительности драматургию.

Он варьируется мастерски — восьмыми, шестнадцатыми, с синкопами, внутри квартолей, разрываемый паузами и в других многочисленных комбинациях, звучит у солирующих инструментов, в разных группах, у всего оркестра. Возникая поначалу как ритм тревоги и волнения Грязного, а затем, со сцены обморока, и окружения Марфы, он организует и подчиняет себе все дальнейшее развитие событий и, можно сказать, становится надличным ритмом хода трагедии.

Тем самым фактура этого краткого монолога (всего 14 тактов) сделана композитором полифонически многомерно, и звучание лейтмотива Грязного, на котором основана его вокальная партия, помещено в контекст новых контрапунктов, создающих интонационно и содержательно плотное семиотическое пространство, передающее внутреннее состояние героя.

Такая семантическая плотность характерна для всей драматургии финала: в фактуре постоянно выстраивается пространство взаимодействующих контрапунктов, в котором происходит пересечение разных семиотических пластов (основного и контрдействия), создающих сложно устроенный музыкальный текст и смысловую полифонию. Техническая изобретательность и совершенство «плана выражения» в «Царской невесте» оставляют сильное впечатление, особенно в сочетании с потрясающей выразительностью музыки оперы. И, безусловно, прав был композитор, когда называл «Царскую невесту» «наиболее виртуозной» из всех своих опер¹. При этом скрытый пласт контрсферы («текст в тексте») выходит на поверхность, делает драматургию заключительного акта буквально знаковой и демонстрирует свое окончательное разрушительное действие, приводя всех героев к гибели (хотя и к разной, ибо «мир конечен не для всех»).

2. Появление Марфы — стремительное, буквально вторгающееся в монолог Грязного: она «выбегает бледная, встревоженная; летник ее в беспорядке, волосы растрепаны, на голову небрежно накинут золотой венец» (ц. 186, *animato assai*: «Пустите! Я сама хочу все слышать»). Здесь — выход Марфы в страшное пространство той действительности, ко-

¹ Н.А. Римский-Корсаков. Письмо к А.Н. Римскому-Корсакову // Советская музыка, 1958, № 3. — С. 69.

торая превратилась для нее в кошмарный сон, в пространство ее жизненной катастрофы.

Как и во втором акте, партия Марфы в четвертом действии тоже многотемна. Помимо ее прежнего тематизма, остающегося с ней до конца действия, а также рождающихся в ходе развития трагедии и характеризующих ее в изменившихся обстоятельствах новых лирических и трагедийных тем, ее партия включает в себя и «воздействующий на нее» тематизм контрсферы. Марфа в заключительном акте сразу и является под влиянием сил контрдействия, в состоянии разрушенной пасторальности ее внутреннего и внешнего мира, что интонационно выражено композитором.

В финале Марфа вновь появляется на сцене с пасторальной темой, на этот раз со второй — темой ее «пасторального полдня». Но как она изменилась! Тема «счастья Марфы» из арии второго действия по-прежнему звучит в высоком регистре у флейт, гобоя и скрипок, но совсем иначе: в миноре (e-moll, затем g-moll), в другом ритме (утратив свой первоначальный ритм и подчинившись выровненной триольной пульсации), на фоне зловеще-тревожного ритма staccato в басу — и обрывается, не закончившись. Кроме того, она помещена в новый смысловой контекст окружающих ее тем, означающих ее переход из пасторальной идиллии в пространство трагедии.

Тема предваряется двухаккордовой формулой контрсферы, которая отныне с ней неразлучна и пронизывает всю музыкальную ткань финала. Эта формула производна от аккордов ревности Любаши и в финале приобретает значение аккордов гибели Марфы, составляя с пасторальной темой единый комплекс, семантически усиленный тревожной пульсацией «рокового» триольного ритма в басу. Образованный четырехтактовый модуль (два такта — аккордовая формула контрсферы, два такта — пасторальная тема Марфы) начинает перемещаться по уменьшенному трезвучию вверх (в уменьшенной системе контрсферы: e — g — b), свидетельствуя о смысловом локусе, в котором оказалась Марфа, и о его разрушительном действии. Ибо изменилась вся интонационность Марфы: исчезла светлая лирическая кантилена, пастораль деформирована ритмом трагедии, односложные, разорванные прерывающимся коротким дыханием фразы (ответ Грязному: «Да я здорова, я совсем здорова») дублируют верхнюю линию двухаккордовой формулы. Это

Марфа — под действием сил контрсферы, разрушивших ее мир и приводящих ее к гибели.

Измененная пасторальная тема Марфы в финале звучит дважды при ее появлении (ц.186, 187) и остается с ней до конца. Впоследствии она обрамляет ее вторую арию: в предваряющей ее Сцене (ц. 202, «Не хочешь ли теперь меня догнать?..») тема звучит тревожным staccato, сохраняя напряженную триольную пульсацию восьмыми, как везде в финале, и динамика ее звучания от *P* к *f* передает попытку Марфы бежать, ее усилия — и их обрыв («А ведь совсем задохлась с непривычки...»), т.е. характеризует через движение ее состояние, ее «таяние» и уход. И в последний раз тема «счастья Марфы» «прощально» прозвучит по окончании второй арии, начиная следующую — заключительную сцену оперы, зону развязки (ц. 208, Allegro agitato). Но об этом — позже.

Но если на вопрос о здоровье Марфа отвечает вполне осмысленно, то после «другой речи» Грязного, известии об убийстве Лыкова, она «вскрикивает и падает без чувств; общее смятение».

3. Сцена обморока Марфы (Квинтет с хором, ц. 190-193, Andante) в опере имеет совсем другое значение, нежели в драме Л.А. Мей. Римский-Корсаков делает эту сцену значительным разделом, и она по сути создается им заново. Она более развернута и насыщена по тексту, в ее параллельных планах — контрапунктах хора, солистов и оркестра — действие уплотняется и становится полифонически многоплановым, в интонационной драматургии появляется новый трагедийный тематизм, приобретающий здесь свою семантику. Это значимый этап характеристики всех героев основного действия (кардинально отличной от меевской) и Грязного, а также — семиотизации новой музыкальной ткани. И даже можно сказать, что в композиционном и смысловом отношениях сцена обморока решена в традициях древнегреческих трагедий, где действие разделяется на «ось героев» и хор — комментирующий и сопереживающий.

Все тексты в сцене обморока написаны заново. Хор — чувствует и характеризует ситуацию, начиная и заканчивая ключевой фразой: «Загублена страдальца царевна!» (между которыми — «Нельзя без слез на бедную смотреть. / Кровинки нет в лице, закрыты очи, / Не дышат помертвевшие уста»). Участники Квинтета анализируют ситуацию, высказывают

догадки о причине болезни Марфы и выносят свою оценку в системе христианских воззрений, как и в народной сцене второго акта: «Чья рука поднялась без страха, не дрогнув, на дело такое? Кто взял на душу грех? ...зельем злым напоил иль заклятьем сгубил...». Но главное — они единодушно не верят навету на Лыкова, как в драме Мея, ибо в опере это было бы немыслимо после одухотворенного пасторального представления мира Марфы в экспозиции. Но и при чтении драмы Мея тоже испытываешь неловкость, когда сначала Собакин, а за ним Домна Сабурова без сомнения присоединяются к злокозненным обвинениям Лыкова — еще вчера любимого жениха, которого «названный тесть» знал с детства, с отцом которого в Новгороде они были соседями и друзьями, дружили семьями. Да и в устах почтенной Домны Ивановны пассаж «Разорвала б в куски его, собаку!» звучит весьма шокирующее.

В новых оперных текстах все образы поданы благородно, цельно, крупно в характерах. И все единодушно отвергают самую мысль о возможном злодействе Ивана: «Нет, не верится нам. То не Лыков Иван! Иные нашлись злодеи лихие» — Дуняша и Домна; Собакин — «Не может быть того, чтоб Ваня грех свершил! То лихой оговор или под пыткой злой оклеветал себя?.. Но кто же? Кто взял на душу грех? Чья рука поднялась?». Важным этапом сцена обморока становится и для Грязного, в котором увиденная картина рождает страдание («То белый цветок скошенный лежит иль пташка то с подстреленным крылом, бедняжка!»), а затем и первую догадку: «Неужто я виной и мой тот грех?». Пятый участник Квинтета — Малюта, готовящий царскую свадьбу, выступает в конце сцены с горьким сочувственным комментарием: «Царь Иван, несчастлив ты, нет тебе на жен удачи».

В интонационном выражении трагического действия сцена обморока Марфы также представляет новый этап.

Квинтет с хором (40 тактов) — следующий раздел в его драматургии. Он имеет замкнутую симметричную композицию (4+8+8+8+8+4), обрамленную «изобразительными» разделами: падения Марфы в обморок и общего смятения («обвал» оркестра на *ff* триолями шестнадцатых по хроматической гамме вниз по всему диапазону, ц. 190), а затем ее пробуждения от обморока — в обратном направлении (ц. 193). Как во всем финале, основа напряженности задается ритмом — триольным, тревожным и по сути остигнутым

ритмом в разных комбинациях (в пяти модификациях у хора и оркестра), что сделано очень изобретательно в последовательности различных полиметрических и полиритмических сочетаний. Но главным ритмом всей сцены становится новый, появляющийся здесь остигатный (хотя записываемый по-разному) триольный ритм «прерывистого пульса» шестнадцатыми (квартоли с паузами, дробящими их на триоли), который устанавливается сразу с начала сцены, с момента падения Марфы в обморок. Кроме того, весь раздел идет на пульсирующем органном пункте *fis* в басу у литавр и низких струнных на протяжении 60 тактов.

Здесь же, в оркестре и в реакции потрясенного окружения (хор и квинтет солистов), появляются и обретают свою семантику *четыре новые темы*, становящиеся главными в дальнейшем: 1) *тема обморока как сна-смерти Марфы* в оркестре, которая по завершении обморока переходит к ней и становится *темой стона Марфы* о страшном сне; звучащая четыре раза в Квинтете и затем четыре раза в вокальной партии Марфы (в разных эпизодах) и композиционно организующая весь раздел, она претерпевает подлинно симфоническое развитие; 2) *тема общего смятения* у квинтета солистов — восходящая секстоль в триольном ритме восьмыми (с паузой на первой доле), производная от второй пасторальной темы Марфы; 3) *элегически-пасторальная тема* переживающего окружения в оркестре, после пробуждения от обморока переходящая к Марфе, и 4) *тема страданий Марфы*, которая сначала возникает в оркестре контрапунктом к лейтмотиву Грязного в его вокальной партии («То белый цветик скошенный лежит...») и интонационно производна от него (тема симметричного строения в объеме уменьшенной квинты), а после обморока становится лирической темой ее страдания.

Главенствует в сцене обморока и структурирует ее тема сна-смерти. Основанная на лейтмотиве зелья, «распетом» двумя двутактами, она превращается здесь в кантиленную протяженную тему и выступает семантически значимым оркестровым контрапунктом к ансамблю и хору скорбящего окружения Марфы, где солисты высказывают догадки о злодействе и дают ему христианскую оценку («Чья рука поднялась... Кто взял на душу грех?»), а хор описывает картину пагубы Марфы в образах, корреспондирующих с заклатьем

Любаши во II действии («Чтобы сбежал с лица румянец алый...» — «Кровинки нет в лице...»).

Тема сна-смерти Марфы приобретает здесь двойную семантику. С одной стороны, Римский-Корсаков явно опирается на *хроматический катабасис в самой теме зелья, как на барочный символ скорби*, и создает кантиленную тему лирико-трагедийного характера. Тому способствует ее звучание в высоком регистре у струнных и деревянных духовых, ее фразовый синтаксис, нисхождение с вершины-источника и «снижающая» от *f* к *P* динамика обеих фраз, а также «взволнованный» фон сопровождения с триольной аккордовой пульсацией, органнй пункт в басу на протяжении всей сцены и даже, думается, отзвуки сарабанды в контрапунктирующем ей «хоре скорби» («Загублена страдалица царевна!», ц.190). С другой стороны, лейтмотивно-семиотическая система контрсферы делает тему буквально «говорящей»: ее мелодическая линия основана на лейтмотиве зелья—яда, в ее гармоническом сопровождении — «аккорды гибели» Марфы, являющиеся инверсией «аккордов ревности» Любаши.

Обратим особое внимание на то, что, становясь темой Марфы, лейтмотив зелья из хроматической системы переходит в диатоническую с трезвучной основой: хроматический спуск расширяется до квинтового, с ритмической остановкой в середине на терции мажорного или минорного (в сцене обморока) трезвучия. Структурируя композицию сцены, тема перемещается по диатоническому квинтовому кругу, очерчивая трезвучия D-dur, G-dur, C-dur, a-moll. При пробуждении Марфы от обморока тема переходит к ней и обретает свою семантику как тема кошмарного сна-смерти («Ах, ах, Ваня, Ваня! Что за сны бывают!»).

4. Пробуждение Марфы от обморока и ее рассказ о «сне» (ц. 193, т. 5 — ц. 197) становится следующим этапом — кульминацией в выражении ее жизненной трагедии, ее трагических переживаний («Как я во сне не умерла!..»). Он основан на симфоническом развитии двух тем, переходящих к ней из Квинтета, — *темы сна-смерти*, воспоминание о котором исторгает из ее души стон нестерпимого страдания, и лирической *темы ее страдания*, интонационно производной от лейтмотива Грязного.

Этот раздел имеет свою драматургию. На протяжении первых двенадцати тактов в нем еще сохраняется трезвучный «ритм обморока» у литавр («прерывистый пульс»

шестнадцатыми), и он сопровождает важные изменения в тематизме Марфы. Её «возвращение» сопровождается той же двухаккордовой формулой («аккордами погибели»), с которой она появляется в финале, но в сильном ритмическом увеличении. Она растянута во времени сначала вчетверо (каждый аккорд «затаенно», на *PP*, длится по два такта (у флейт, кларнетов и скрипок с сурдинами), на «едва теплящемся» прерывистом ритме литавр и тянущейся «нитке» органного пункта фа-диез в басу — звучит мистически, как остановленное время); затем — вдвое, спускаясь ниже, с подключением фаготов и валторн и достигая звучности *f*. И продолжается не второй пасторальной темой Марфы, как до обморока, а темой сна-смерти в *h-moll*, на *f*, которая звучит в оркестре (октавным унисоном у флейт и гобоев) и впервые — в партии Марфы, «накладываясь» на гармоническую формулу «хорала смерти» у деревянных духовых.

Иначе говоря: после пробуждения — время замедленное вдвое и Марфа, с трудом возвращающаяся «оттуда», потерявшая рассудок. Если до обморока она общалась с окружающими и отвечала на вопросы Грязного «впопад» («Боярин, подойди, я слушаю», «Да я здорова, я совсем здорова! Я слышала: сказали государю, что будто бы испортили меня. Все это ложь и выдумка!»), то после обморока Марфа уже вне реальности, не видит никого, кроме Лыкова, принимая за него Грязного («Ты жив, Иван Сергееч?»). К нему обращен и ее последующий рассказ о страшном сне. И, собственно, Марфа полностью безумна только с этого момента. После обморока, «возвратившись из небытия», — она в другом смысловом пространстве, в котором катастрофа ее жизни превратилась в навязчивый, не уходящий из сознания страшный сон. Настоящая же ее жизнь, её «пространство пребывания» — с Ваней в «зеленом саду» ее счастья, под простершимся над ними благодатным шатром неба, венчающим их «золотыми венцами». Мир земной и мир иной поменялись для нее местами, и после пробуждения она уже там, где они с Ваней вместе.

По «возвращении» фразы ее разорваны паузами, произносятся с трудом. И только после пронзающего воспоминания на тему сна-смерти в оркестре и впервые у Марфы (вскрик на *f* «Ах, ах, Ваня, Ваня! Что за сны бывают!») восстанавливается нормальное течение времени и психологическая реальность: появляется тема страдания Марфы в

оркестре, и начинается ее рассказ («За пальцами мне вдруг вздремнулось...»).

Повествование Марфы пронзительно, как рассказ Франчески (которому «со слезами внемлют, сострадая»¹), и в нем выражение жизненной трагедии Марфы достигает своего предела. Рассказ Марфы о сне (ц. 194–197) — на самом деле достоверное повествование о том, что с ней произошло и что она пережила, но воспринимаемое ею как сон — из другого пространства, которое с этого момента стало для нее подлинной реальностью. Трактовать пробуждение Марфы не просто, ибо она выходит из обморока — аналога смерти, *не возвращаясь к реальной жизни*. Ее пробуждение трактуется как «невозвращение», и ее безумие, как уход в иную реальность, является ступенью ее окончательного ухода. Здесь кульминация ее земных мучений и их завершение, дальше — ее иномирная вторая ария как высшая, духовная кульминация образа, но уже за пределами земных катастроф.

Сон — излюбленная тема русской литературы, особенно в эпоху символизма, и трактовка его многогранна. У А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, символистов сон — «особое состояние души, сердца, надежды, воображения, равноценное тому забвению (пушкинские словоупотребления), когда «дух живет своим собственным содержанием», открывая путь воспоминаниям, синтезирующим высшую правду... причем пробуждение может восприниматься как переход то к жизни, то к смерти», — пишут исследователи данной темы. А у А. Ахматовой сон и напрямую «всегда аналог и заместитель смерти (как и в романтической и в символистской традиции)»². Не будем настаивать на том, что сон Марфы обладает тем же смыслом, но и отрицать этого полностью нельзя, как невозможно все объяснить — оставим искусству его неразгадываемую глубину и тайну.

Начало рассказа Марфы («За пальцами мне вдруг вздремнулось...», ц. 194) основано на элегической теме (спуск от III

¹Данте Алигьери. Божественная комедия. Новая жизнь. Стихотворения, написанные в изгнании. Пир. — М.: «РИПОЛ КЛАССИК», 2001. — С. 43.

²Тименчик Р.Д., Топоров В.Н., Цивьян Т.В. Сны Блока и «Петербургский текст» начала XX века // Творчество А.А. Блока и русская культура XX века. Тезисы I Всесоюзной (III) конференции. — Тарту: ТГУ, 1975. С.129-130.

к V в миноре с последующим симметричным закруглением к тонике), которая в Квинтете звучала у переживающего окружения и ввела в развитие трагедии модус пасторальной элегичности. Там она звучала в полимелодической фактуре оркестра, в переключках струнных и деревянных духовых. Здесь, в рассказе Марфы, тема также звучит в «пасторальном» диалоге голоса с солирующими гобоем и кларнетом и проводится антифонным чередованием двух ее частей в оркестре и у Марфы.

Продолжение повествования (ц. 195) основано на развитии темы страдания Марфы, которая впервые переходит в ее вокальную партию и дублирует оркестр. Полностью формируя средний раздел рассказа, тема трижды звучит в полном четырехтактном варианте, тесситурно и динамически повышаясь в соответствии с нарастанием трагического переживания Марфы, которое достигает в конце своей высшей точки («Что было тут, как грудь мне жгло, как страшно в голову стучало!»). И, наконец, кульминация страшного повествования и страдания Марфы, превосходящего все ее человеческие силы, — ее пронзительный стон «Как я во сне не умерла!» (ц. 196) на теме сна-смерти, напомним, основанной на теме смертельной отравы — зелья. Стон Марфы звучит здесь особо значительно и проводится два раза подряд, в мажорном и минорном вариантах (D-dur — d-moll).

Итак, после пробуждения оркестровая тема, главная в сцене обморока, переходит к Марфе, обрамляет ее рассказ и оба раза звучит, выделяясь из контекста резкой динамикой, подобно вскрику, остановкой на долгих длительностях и «обреченным» спуском с вершины-источника по хроматическому звукоряду в объеме чистой квинты. Но окончательно она раскрывает свою семантику в последнем, заключительном проведении, завершая свой путь в опере. В четвертый раз тема звучит у Марфы непосредственно перед второй арией, и здесь проводится особенно, обозначая рубеж.

В сцене рассказа Марфы прерывистая пульсация триолей шестнадцатыми у литавр словно в задыхающемся, «рваном» ритме сразу переводит ход действия на другой уровень, включающий в себя кульминацию трагедии Марфы и стремительного приближения к следующей драматургической вершине. По ходу рассказа развивается контрапунктирующий интонационно-

смысловой план, который образует *параллельное нарастание внутренней драмы Грязного*. Повествование Марфы сопровождается его сильнейшим волнением и возрастает до потрясения. Сначала в нем еще теплится надежда — «Опомнись, государыня царевна!», но скоро приходит сознание безвозвратной потери: «Нет сил снести! Так вот недуг любовный! Обманул ты меня, обманул, басурман!..» (у Мея перед этой фразой ремарка: «(задыхающимся голосом)»). В кульминации страданий Марфы («Как я во сне не умерла!») композитор создает сложносочиненную вертикаль партитуры. Контрапунктом к стону Марфы в оркестре вступает тема волнения Грязного, достигающая здесь «крайней» формы выражения (звучит триолями шестнадцатых, на *f*, «сжимаясь» до уменьшенной квинты), и она же — в его вокальной партии («Обманул ты меня...»). Невыносимые мучения Марфы сопровождаются беспредельной душевной мукой Грязного.

Все движется к пониманию неизбежности «ухода» Марфы и взрыву прозрения Грязным необратимости произошедшей трагедии. Два психологических плана — Марфы и Грязного, сближаясь, приводят к мощной кульминационной зоне трагедии. Конечно, Марфа в центре, она главная героиня оперы. Но и Грязной — герой центральный. Трагедия Марфы (безвинной жертвы — идеальной героини) и трагедия Грязного (преступившего законы моральные и духовные и переживающего свою человеческую катастрофу) в финале сплетаются в тугой узел, образуя два параллельных, но неразрывно связанных трагических действия.

Последний раздел рассказа Марфы (ц. 197, *Allegro moderato* «В палату вошел Грязной...») оформлен как быстрая кода-досказывание, служащая катализатором для покаянного взрыва Грязного и образующая переход к следующей вершине финала.

5. Крушение всех надежд по мере рассказа Марфы приводит к буквально исторгающемуся из души Грязного *покаянию-исповеди, к двум его признаниям подряд* (ц. 198-200). Это высокая трагедийная кульминация в развитии образа Грязного, силой своего страдания потрясающего и вызывающего глубочайшее сострадание и сочувствие. Ее начало в крайнем волнении — как в омут головой: «Бояре! Я... Я грешник окаянный!». Это многоточие после первого «Я» психологически очень точно — как пронзающее мгновение ясности,

когда симультанно открывается горизонт прошлого и будущего. В нем — минутное колебание сильного героя, могучего характера. Катастрофа, гибель Марфы и его самого — все это разворачивается на его глазах, перед ним и в нем самом. А ведь он шел сюда с надеждой, единственной надеждой — на чудодейственный порошок, на чудо, на любовь... Происходит и осознание роковой подмены: он «обдернулся», как Герман в «Пиковой даме». Не картой, ставшей роковой, а зельем, ставшим роковым, и не самостоятельно, а с помощью «злодейки» Любаши. Однако типологически, среди прочего, трагедия Грязного в событийном ракурсе включает в себя коллизию роковой подмены. Ее кульминация — трагическое прозрение и полное, до дна души, покаяние — как начало искупления, избрания страшных мук. Признания Грязного — его исповедь «на миру». Всё давно сдерживаемое: мука неразделенной любви, крушение последней надежды, понимание своей невольной, но роковой ошибки и вины — высказывается в ней с огромной эмоциональной силой.

Трагедийная кульминация образа Грязного в двух частях: одна — признание в злодеянии, вторая — признание в любви. В ней умолкает звучание лейтмотива Грязного, сопровождавшего его на протяжении всей оперы, и все его высказывания основаны на новом тематизме, получающем интенсивное развитие. Его партия в четвертом действии, как и у Марфы, тоже многотемна, и его сложная психологическая партитура рождает иные формы музыкального выражения.

Интонационно данный раздел построен на новом тематическом материале, которым Римский-Корсаков поднимает и этот образ «на высоту подлинной трагедии». Для создания масштаба характера и глубины трагедии героя композитор прибегает здесь к средствам баховско-моцартовской трагедийной патетики, к барочным формам выражения трагического, в которые он только что глубоко погружался, создавая предшествующую оперу «Моцарт и Сальери». Отголоски этого стилизового взаимодействия, внимательного и вдохновенного изучения музыки великих предшественников и ее прямого цитирования явны и в «Царской невесте», начиная с тональности (ре минор, тональность признаний Грязного и трагического завершения оперы, — тональность цитируемого в предшествующей опере Реквиема Моцарта). Римский-Корсаков избирает «величественный» темп *Lento maestoso* и

«крупный» размер 4/4, создает широкоохватную пространственную фактуру, где графический звукорядный рисунок мелодии, взлетающей на две октавы и низвергающейся с вершины, звучит в контрапункте со «знаковым» барочным хоралом половинными у струнных и меди (тромбоны и туба). Этим хоралом, с чередованием натуральной и гармонической доминанты, гармонизована его основа — фригийская формула в басу, барочный символ трагического (*d-c-b-a* у низких струнных и фагота). И вместе с тем, на этой «неумолимой, роковой» основе, оркестр словно неистовствует, передавая душевную бурю героя. Таково, действительно, виртуозное сочетание композитором «говорящей» семантической основы и одновременно потрясающей эмоциональности музыки, которой он наделяет высказывание Грязного в начале его покаянной кульминации.

Первая исповедь Грязного, после начального эмоционального взрыва, отмечена семиотическим пространством контрсферы, создаваемом оркестровым аккомпанементом: двухаккордовая формула половинными имеет знаковый состав — это «аккорды гибели» Марфы. Тем самым гармоническая формула, которая неотступно сопровождает Марфу на протяжении финала, дополнительно семиотически определяется в первом покаянном признании Грязного, в контрапункте с его текстом: «Я Лыкова оклеветал напрасно, я погубил невесту государя!» (ц. 198). Она трижды проводится в оркестре хоралом меди (валторны, тромбоны и туба), перемещаясь вниз по целотонике (A-dur, G-dur, Es-dur), а крайние голоса спускаются по хроматизму (еще одна комбинация ЦЭ контрсферы).

Далее партия Грязного тематически обогащается и достигает кульминации в заключении его экспрессивного высказывания — «люблю, как буйный ветер любит волю». Здесь чередуются *три трагедийные темы*: 1) «Страдалица! И я тебя стубил...» — *тема страдания Грязного* узкообъемного интонирования (с «трудным» подъемом в объеме уменьшенной кварты), перемещаемая вверх по малотерцовому кругу; 2) «Да, безумный: она давно меня с ума свела» — *тема его любви, производная от темы «золотых венцов» Марфы*, которая спускается параллельными терциями и секстами на основе ее ритма и вырастает из ее начальной интонации, — *собственно его признание*; 3) «Но видит Бог, что сам я был

обманут» — начальная барочная тема покаяния, сопровождающая признание Грязного в неумышленном злодеянии. И, наконец, развитие первой из них (темы страдания) приводит к вершине партии Грязного — «затем, что я любил, любил ее, люблю, люблю, как буйный ветер любит волю», которая ставит высшую эмоциональную точку в этой экспрессивной кульминации, сопровождаясь потрясением всех присутствующих («Молчи, злодей!.. Скорее уведите!» — *ff*, tutti всего состава). Укрупняя характер Грязного, Римский-Корсаков силою его любви «возносит» его, приближает к «пространству Марфы» и также выводит за границы бытовой драмы. Богатейшая полимелодическая фактура в оркестре — многомерная, пространственная, экспрессивная, раскинувшаяся в невероятном ритме «перекликающихся тридцатьвторых» у разных инструментов, — сопровождает эту прекрасную мелодию, которой композитор подарил ритм темы «золотых венцов», дав Грязному тему любви, основанную на иномирной теме Марфы... Что ж, ведь и разбойник благоразумный был разбойником, а образ евангельский... Поистине подобной глубины и многомерности образа отрицательные герои прежде в опере не устаивались.

Триольный ритм шестнадцатыми с тиратой выступает в оркестре основой всей этой пронзительной по выразительности сцены и в конце нее достигает кульминации своего развития. В ее заключительных тактах, по достижении огромной трагедийной силы в звучании хора и оркестра на *ff*, в полиритмическом сочетании пластов в оркестре, дана еще одна модификация «ритма трагедии». Она завершает этот мощный кульминационный раздел словно проступающей из глубины текста семиотической системой контрсферы: в верхнем пласте — аккордовая фанфара в пунктирном ритме скачки в размере 4/4 у всех духовых, а в нижнем — триольная пульсация уменьшенного трезвучия «поперек метра»: триоли внутри квартолей.

Превзойти эту кульминацию сможет только ***прорыв трагического напряжения, выход за его пределы вовне, трансцензус*** — что и осуществлено композитором в следующей далее главной трагедийной вершине финала и всей оперы — Сцене и второй арии Марфы (ц. 201-207). Но мы проследим до конца путь Грязного.

После экспрессивной кульминации-взрыва у Грязного

будет еще тихая кульминация прощания с Марфой — лирическая кантилена глубокой, проникновенной выразительности (ц. 213, Lento ma non troppo: «Страдалица невинная, прости!.. Прости меня! За каждую слезинку, за каждый стон, за каждый вздох твой, Марфа, я щедрою рукою заплачу...»). Однако перед тем произойдет его отчаянная, страшная развязка с Любашей.

6. Зона развязки начинается вновь пасторальной темой Марфы. Последний раз в опере тема ее былого счастья звучит по окончании второй арии, открывая следующую — заключительную сцену оперы (Сцена 3, ц. 208, Allegro agitato). Короткий пробег темы, словно воспоминание о прежней Марфе, вызывает нестерпимые мучения *Грязного, вступающего в завершающую стадию своей жизненной трагедии* («Нет, нет, не стерпеть! Веди меня, Малюта...»). Характерно, что здесь на протяжении 26 тактов его высказывания также ни разу не звучит его лейтмотив, но всё и в оркестре, и в вокальной партии построено на его новых темах, появившихся в финале.

Во-первых, здесь главенствует непрерывно пульсирующая и изобретательно разрабатываемая *тема волнения Грязного*, с которой, напомним, он появляется в последнем акте и которая задает ритмический пульс финала. Её квинтоли в триольном ритме (с паузой на первой доле) «мечутся» на *f* во всевозможных направлениях и комбинациях (инверсиях, расходящихся контрапунктах, имитациях), выражая состояние героя. В нижнем регистре вновь звучит «зловещий» триольный ритм стаккато на одном звуке, с агрессивной тиратой у виолончелей и контрабасов. А в верхнем, у высоких деревянных и скрипок — *тема трагической, безысходной любви Григория*, прозвучавшая незадолго перед тем в его признании: «Да, безумный: она давно меня с ума свела...». Здесь, после арии уже безвозвратно потерянной им Марфы, тема симфонически развивается, устремляясь вверх и обогащаясь новыми мелодическими звеньями.

Важной характеристикой данной темы является внятное, ритмически акцентированное на первой доле каждого такта, звучание *нисходящего фригийского тетрахорда* в мелодическом голосе в первом периоде (от IV к I ступени в ре миноре, с неаполитанской II-й: секстаккорд Es-dur разрешается в секстаккорд d-moll), а также берущаяся «трудным» скачком «баховская» *восходящая уменьшенная кварта*

во втором периоде, словно мучительно преодолевающая предыдущую вершину на полтона. Иначе говоря, Римский-Корсаков вновь обращается к *барочным средствам трагического*, идущим и от глубоко почитаемых им композиторов-предшественников (Баха и Моцарта), но думается, что и от «Хованщины», с ее пронизанностью всей музыкальной ткани фригийским тетра хордом как «формулой судьбы». Интонационные формулы барокко были использованы композитором уже в начальной арии Грязного, где впервые и появилась тема судьбы — фригийский тетра хорд с хроматическим расширением в середине (ц. 24, тт. 7-10: «Чем кончится, что будет впереди, — не знаю сам»). Естественно, что более активно эта тема проявляет себя в финальной зоне трагедии — времени свершения судьбы. Заключительная фраза этого монолога Грязного, обращенного к Малюте («...дай мне с немцем разведаться!»), вновь дает абрис *фигуры креста*, которая уже неоднократно появлялась в опере: в народной «пророческой» характеристике Бомелия во втором действии, у Лыкова в его предчувствиях («а сердце чувствует: быть беде» в Трио третьего акта), теперь у Грязного, отправляющегося на казнь, добровольно избравшего свою расплату за страшное, трагическое как для Марфы, так и для него преступление.

Здесь стоит сказать, что использование языка риторической эпохи не имеет в «Царской невесте» случайного характера, оно представляет осознанный выбор композитора. Барочных интонационных моделей и риторических фигур немало в опере в характеристике разных героев (Марфы, Лыкова, Грязного, Любаши, Дуняши, Собакина) и ситуаций (ужас Марфы с Дуняшей при встрече с Грозным), и тема барокко в опере уже начала обсуждаться в музыкальной науке¹. Но целостно (а не в виде отдельных наблюдений) она может быть понята и объяснена, думается, в контексте той жанровой модуляции, которую осуществил Римский-Корсаков, написав *трагедию* по *драме* Мея. Модулируя в трагедию посредством концептуализации сюжета, перерабатывая

¹ См.: *Владимирова О.* Взаимодействия с эпохой барокко: «Царская невеста» // Наследие Н.А. Римского-Корсакова в русской культуре. К 100-летию со дня смерти композитора. — М.: 000 «Дека-ВС», 2009. О «возвышенном, почти барочном духе» в «кульминации признаний» Грязного пишет и В. Горячих (*Горячих В.* «Царская невеста» и русская опера: драматургический аспект).

и дописывая немало текстов для углубления характеристик героев и ситуаций, Римский-Корсаков осуществляет этот переход и в музыке, прибегая к барочным формам выражения трагического как к языку, основанному на семантических универсалиях, и как к тому «возвышенному стилю», который подобает трагедии («пафос» в древнегреческом значении слова)¹. Иными словами: *барочное интонирование в трагедийном модусе образует свой пласт в интонационной драматургии «Царской невесты»* (и отличает «Царскую невесту» от других опер Римского-Корсакова) и используется композитором по двум причинам: *1) для выражения глубины трагических переживаний героев без «сырых эмоций»*, которых так не любил Римский-Корсаков, в опоре на аффективный язык барокко (особенно у Грязного и Любаши), но на основе и в сочетании с лирической песенно-романсово-аризной кантиленой; *2) для перевода драмы в трагедию через обращение к универсальному барочному языку трагедийного интонирования* как свойственного трагедии «высокого» (возвышающего и укрупняющего действие и героев) стиля.

Именно к этому времени (выработки нового стиля летом 1897 года и написания «Моцарта и Сальери»), напомним, относится вновь обращение Римского-Корсакова к музыке старых мастеров, аналитическое и эмоциональное погружение в нее и совпавшее с достижением собственного позднего периода «откровение» немеркнувшей ценности классики (как свидетельствует В.В. Ястребцев, в формулировке композитора — необходимость возвращения к «божеским законам» после «декадентского вздора»²). Об отношении к

¹«Пафос» — это подлинно высокий стиль плюс определенное воодушевление, подъем», — пишет Э. Бентли, и характеризует его такими эпитетами, как «величественный», «возвышенный», «благородный», «великолепный». И далее — интересное мнение не музыканта, но специалиста по теории драмы: «Понятие «Pathos» имеет также и оттенок печали, грусти. Не случайно ведь Бетховен поставил перед своей знаменитой симфонией слова Шиллера, ибо Бетховен был прежде всего «патетическим» композитором, так же как и Шиллер — «патетическим» драматургом» // Бентли Эрик. Жизнь драмы. С. 112.

²«Строго говоря, едва ли возможно теперь в искусстве пролагать действительно новые пути, и не есть ли это только продолжение по прямому направлению того, что уже давно было дано, хотя бы и в зародыше, классической музыкою» // Римский-Корсаков Н.А. Воспоминания В.В. Ястребцева: В 2 т.: 1886—1908. Т. 1: 1886-1897. М., С. 464.

классикам вдохновенно пишет и сам Римский-Корсаков в письме к В.И. Бельскому от 29 мая 1897 года: «Желаю Вам... полюбить *Баха и Моцарта. Боги! До чего они гениальны!*». И отзыв о «Дон Жуане» Моцарта: «это гениальная вещь и всем операм мати (и вместе с “Волшебной флейтой”)¹». Важную роль, конечно, сыграло также *стилевое освоение* музыки Моцарта как художественное задание, ее *цитирование и стилизация* в предшествующей опере, притом именно в трагедийном модусе (и одного Реквиема было бы достаточно для уяснения всей глубины и специфики трагедийной поэтики барокко, притом на вершине ее художественного выражения, а ведь вновь был изучен и Бах, аллюзии на тематизм которого возникают в «Царской невесте» неоднократно). Цитируя приведенное письмо к Бельскому, сын композитора А.Н. Римский-Корсаков в IV выпуске книги о жизни и творчестве отца добавляет: «сохранившаяся в архиве Н.А. нотная тетрадь показывает, что *в течение лета 1897 г.* Н.А. сверх прочих своих сочинений систематически упражнялся в писании фуг и прелюдий, а также производил анализы фуг по образцам Моцарта и Баха»².

Итак, использование трагедийных формул барокко как языка риторической эпохи в «Царской невесте» есть опора на универсальный, «подлинно высокий» стиль в выражении трагического действия и в стремлении к сильному эмоциональному воздействию: кульминация покаяния Грязного производит огромное, буквально потрясающее впечатление. Однако не только благодаря интонационному выражению, но также и драматургической точности и совершенству — весь финальный акт как кульминация и развязка трагедии строго организован и динамично целенаправлен.

7. Рассказ-признание и гибель Любаши, как и в целом ее образ, тоже трактован в опере иначе, чем в драме. Мей относится к Любаши проще. Она у него — определенный народно-песенный женский тип, «олицетворенная песня»,

¹ *Римский-Корсаков Н.А.* Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступит. статей, комментариев, указателей Л.Г. Барсова. СПб.: СПбГК, 2004. С. 250.

² *Римский-Корсаков А.Н.* Н.А. Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. Вып. IV. М.: Гос. муз. изд-во (Музгиз?), 1937. С. 111.

которая начинается жалобами на заезжего молодца, продолжается упреками, а кончается угрозами:

«Я сама дружка повысушу —
Не зельями, не кореньями,
Без мороза сердце вызноблю,
Без Краснова солнца высушу!
Схороню тебя, мой миленький,
В зелеиом саду под грушею...»

Кроме того, пишет Мей, она «обитательница слободских геникеев, не разборчивая на средства к достижению своей цели: голос страсти легко должен был заглушить в ней чувство стыда»¹. И потому в драме из уст Любаши возможен такой стиль разговора и пассаж в ее финальной «исповеди», который немыслим в опере:

«Ты про меня и позабыл, голубчик?..
Забывчив стал!... Что? на тот свет собрался,
Так — на тебе! Не хочет и проститься
С своею полубовницей!... А жалко,
Куды тебя мне жалко! Понапрасну
Сгубил себя: красавицу твою
И выечат, да лекарьто могила!
Что? Ты меня не разумеешь?... Стой же,
Я все тебе по пальцам расскажу:...»

(Действие IV, Явление VII)².

У Римского-Корсакова образ Любаши иной, он более глубок и трагичен. Суть произведенных изменений, напомним, — исключение низменного в характере, облагораживание, «оправдание любовью» и подключение духовной составляющей. Завершение же ее пути в финале хочется назвать «действом о душе и теле», ибо ее личная драма происходит в том христианском духовном универсуме, где главное в преступлении — это погибель собственной души (погубив другого, губит и себя). Не только совесть как «лютое» внутреннее наказание, но именно гибель души в преступлении — главная тема в образе Любаши, определяющая существование трагического: «Не погуби души моей, Григорий!» в

¹ Мей Л.А. Драматические произведения. С историческими примечаниями // Л.А. Мей. Полное собрание сочинений. В 4 т. Т. 4. СПб.: Изд-е книгопродавца Н.Г. Мартынова, 1887. С. 82.

² Там же. С. 78.

начале оперы (финал I действия), когда ничего еще не случилось, но уже трагически предчувствуется. — «Ведь знаешь сам, ты загубил мне душу... Губи же вдосталь!» в финале ее жизненного пути и ее глубокой человеческой драмы.

8. «Оправдание Грязного». Погибая сам, Грязной творит свое отмщение Любаше. Поистине: «В трагедии человек является и ангелом и зверем, которые сошлись в жестокой схватке»¹. Но не убийством завершается его судьба в опере. Его последнее высказывание — прощание с Марфой, редкое по красоте ариозо, вызывающее глубочайшее сочувствие. Выраженные в нем сила любви и страдания возвышают образ Грязного до истинно трагической фигуры. Это проникновенная лирическая кульминация, являющаяся также катарсисом в развитии образа и всей трагедии, как и последняя ария Марфы.

Для **ариозо прощания** (ц. 213-214) композитор изыскивает особые средства. Смолкает триольная пульсация неуклонного хода трагедии — она завершена. Отзвучал в тройном ритмическом увеличении лейтмотив Грязного на *f*, словно прочерченный трагическим резцом в басу (у низких струнных и фаготов в октаву) и дублированный в его вокальной партии: «Не троньте, дайте, дайте мне проститься с нею». **Смолкло всё, отграничивая прошлое, словно закрывая за ним дверь...** После долгой паузы последний монолог Грязного начинает звучать в другом темпе и метре (*Lento ma non troppo*, 4/4) и, соответственно, в другом времени — внутреннем, глубоко личном, психологическом и одновременно уже «запредельном». Он произносится с трудом, все фразы разделены паузами, все мелодически завершены... В нем — великое сострадание автора к своему герою, «оправдание» его безмерной любовью, ставшей для него судьбой, и его бездонным страданием.

Ведя своего героя всю оперу очень внимательно, последовательно раскрывая его психологическую драму и жизненную трагедию во всех перипетиях его судьбы, Римский-Корсаков в конце этого пути, в прощальном ариозо, «**приоткрывает**» ему верхнее пространство, внося новые штрихи в его портрет.

Оркестр в последнем ариозо Грязного почти умолкает, осуществляя лишь легкую гармоническую поддержку (струнные, фагот, два кларнета), вокальная партия испол-

¹ Бентли Эрик. Жизнь драмы. С. 295.

нена вдохновенной кантилены, как последнее «прости» у умирающего Германа на теме любви — также уже за гранью свершившейся трагедии. Стремясь создать лирическую мелодию такой проникновенной глубины и одновременно «мужественной» выразительности, композитор, как слышится, обращается к великому мелодисту и давно любимому композитору, причисляемому им к числу самых выдающихся мировых гениев. И, думается, находит *прообраз такой темы в мелодике Шопена*, поскольку начало прощального ариозо Грязного воспринимается как аллюзия и даже почти точная цитата главной темы шопеновского Второго фортепианного концерта¹.

Кроме того, как обычно у Римского-Корсакова, многое «договорено» и выражено оркестром. Первая фраза («Страдалица невинная, прости!»), выделенная молчанием оркестра, заканчивается «эхом» солирующего гобоя в верхнем регистре — словно «отзвуком» сверху (ц. 213, т. 3). Затем контрапунктом к прощанию Грязного — его мучительной, но уже просветленной речи, после пережитой катастрофы, вступает тихое «мистическое» тремоло скрипок и альтов на *Р.* Далее, при переходе к искуплению («Сам буду бить челом царю Ивану...»), появляется лирическая тема из его кульминации признаний, составляющая выразительный контрапункт к его высказыванию (низкие струнные с фоготом — тембр Грязного на протяжении всей оперы, начиная с первого изложения его лейтмотива). В верхнем же пространстве, у флейт и гобоев, дублирующих вокальную

¹Заметим, кстати, что шопеновский мелодизм в «Царской невесте» был уловлен В.И. Бельским после первого прослушивания еще не оконченной оперы в Вечаше, где он был по приглашению композитора 18-19 июня 1898 года. На его замечание в письме от 8 августа 1898 года «все Ваши темы... по рельефу я сравнил бы только с темами Шопена» Римский-Корсаков ответил: «Говоря о моих темах, Вы сравниваете их по рельефу с темами Шопена. — Слишком много чести. Не трудно сочинять темы по образцам Шопеновских. Шопен — неистощимый родник; в образовании мелодий он сказал не одно, а тысячу новых слов. Этих слов у меня нет. Не согласен» (*Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским. С. 260, 265*). Конечно, это сказано по причине известной скромности композитора, всегда возражавшего против сравнения с великими. И все же в том, как резко и определенно он ответил на это наблюдение, чувствуется, что Бельский зашел на «запрещенную территорию» интимной творческой работы мастера, но оказался прав.

партию двумя октавами выше, появляется еще один вертикальный «просвет», в котором тихо, сокровенно звучат интонации лейтмотива Грязного — так, как они еще никогда прежде не звучали. Лейтмотив Грязного, который сопровождал героя на протяжении всей оперы, здесь впервые «возносится» вверх, звучит у практически солирующих флейты и гобоя и достигает запредельной, катарсической выразительности и высоты, открывая ту экзистенциальную глубину образа, в которой, за пределами преступлений и катастроф, обнаруживается его изначальная, прорывающаяся в любви и страдании, связь с подлинным источником бытия. Всего несколько штрихов в прощальном ариозо героя, но именно они ставят заключительную точку в композиторской трактовке образа, давая надежду на возможность искупления, открывающегося страданием...

И по сути его образ, достигая высоты подлинно трагического героя, создан композитором так, что *не только гибель Марфы* (все, что происходит с Марфой), *но и гибель Грязного* (все, что происходит с Грязным) *составляют суть трагического действия в финале оперы*. Он приходит в царские хоромы со своей безмерной любовью («Одно лишь знаю: за то, чтоб раз еще взглянуть на Марфу, я по локоть отсечь себе дам руку») и «последней» надеждой («Что, если вдруг?..»), переживает тяжкое, трагическое прозрение свершившегося, совершенного им, взрыв отчаяния и осознания своей непоправимой вины-греха, приводящий к высочайшей кульминации образа — его покаянным признаниям-исповеди. А уходит, прощаясь с Марфой тихой, пронзительной лирической кантиленой «Страдалица невинная, прости!..» — на добровольно избираемые муки, «каких не будет грешникам в аду». Это огромное пространство разверзшейся трагедии Грязного, потрясающей и его самого, и окружающих, все ее этапы с огромной художественной силой выражены композитором в музыкальной драматургии.

Опера не случайно начинается и заканчивается сольными высказываниями Грязного — его самой крупной, открывающей действие арией-кручиной, уже пророчащей трагический исход его любви, и его прощанием с Марфой и с жизнью в конце, по завершении пройденного им пути. Л.А. Мей писал о нем в Примечаниях к своей драме: «Прихотливый, избалованный удачами, уже утомленный наслаждениями, Грязной полюбил Марфу всеми силами буйной души... Безумная

страсть и дикая сила воли вели его до конца, и он выкупил свой проступок страшными муками тела и души!..»¹. Взяв за основу характер, созданный Меем, Римский-Корсаков также «сотворил» его, вложил и в этот образ более глубокое и значительное, современное ему (канун XX века!) содержание. Герой драмы Мея, Грязной в трактовке Римского-Корсакова, через 50 лет, превратился в «героя Достоевского» по психологической глубине, достигающей духовного предела, по стихийно нахлынувшему могучему чувству, которое он не в силах превозмочь и которое становится для него судьбой, по проблематике преступления и наказания, рассматриваемой в контексте христианской картины мира и на глубине философско-религиозной антропологии.

Римский-Корсаков относится к Грязному (как и к Любаше) с огромным сочувствием, мотивируя его преступление трагически напряженной и по сути безысходной с самого начала любовью к Марфе. Единственное, что ему оставалось, — это надежда на приворотное зелье, но это путь преступный. Пройдя его и «невольно» погубив Марфу, он с той же внутренней силой и волей крупного характера избирает себе наказание, «выкупая» свое преступление ценою не просто смерти (ибо так же, как он погубил Любашу, он мог расправиться и с собой), а величайших мук, на которые он обрекает себя добровольно, которые принимает как искупление своего страшного греха-преступления, погубившего и Марфу, и его самого. Тем самым в образе Грязного *Римский-Корсаков, вслед за Достоевским, художественно исследует проблематику преступления и наказания в религиозно-духовном аспекте — в смысловом пространстве христианской философской антропологии*². Поистине и преступник, герой

¹ Мей Л.А. Драматические произведения. С. 83.

² Для более подробного ознакомления с христианской антропологией см.: Русская религиозная антропология. — М., 1997. Т. 1, 2; Арх. Киприан (Керн). Антропология Св. Григория Паламы. — М., 1996; Макаров Д.И. Антропология и космология св. Григория Паламы (на примере гомилий). — СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003 (фундаментальное исследование данной проблематики в святоотеческих трудах, обширный список источников и научной литературы по теме); Корольков А.А. Духовная антропология. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2005; Соина О.С., Сабиров В.Ш. Читаем Достоевского: Опыт философского осмысления мировоззрения и творчества писателя. — Новосибирск: Наука, 2005 и мн. др.

контрдействия, в трактовке Римского-Корсакова «принадлежит глубине вечности» и «захватывается» не только в его психологической сфере, но и «в бытийственной бездне». Такова глубина композиторского «взыскания о человеке» и его философско-духовной трактовки.

«Достоевский — великий мыслитель. Он величайший русский метафизик», но «Достоевский прежде всего великий антрополог, — писал о нем Н.А. Бердяев. — Он был «открывателем духовной глубины человека». «Психология» у Достоевского никогда не остается на поверхности душевно-телесной жизни. ... его «психология» всегда углубляется до жизни духа, а не души, до встречи с Богом и Дьяволом. И мы давно уже вступили в эру, когда интересны не «психологические» вопросы, а вопросы о Боге и Дьяволе, последние вопросы»¹. Главными среди этих «последних вопросов» для Достоевского как религиозного мыслителя были, как известно, проблемы свободы человека, переходящей в своеволие, и ее границы (постоянный предмет его художественных антропологических исследований — «все ли дозволено?»), тема природы зла как явления внутреннего, духовного, а не внешнего и социального, центральная в его творчестве проблематика преступления и наказания.

Все эти темы («последние вопросы») звучат и в опере, они столь же важны для Римского-Корсакова, также устремленного к достижению «последней» психологической глубины в своих героях и раскрытию обуславливающей ее их духовной жизни. Ибо душевное в христианской антропологии обусловлено духовным, определением себя «в отношении к Богу и дьяволу», и природа зла и преступления понимается как момент свободного выбора человека. Но выбора не между отдельными решениями, а «свобода онтологического самоопределения, выбора собственной природы и сущности в широчайшем распахе — от ничто до Бога, — пишет современный философ-антрополог С.С. Хоружий. — Соответственно, подлинную онтологическую значимость и глубину приобретает и ответственность человека. «Как Бог свобо-

¹Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского // Н.А. Бердяев о русской философии / Сост., вступ. ст. и примеч. Б.В. Емельянова, А.И. Новикова. Ч. 1. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1991. С. 142, 45, 147, 141.

ден, так свободен и ты; и если захочешь погибнуть, никто тебе не противится... Если захочет человек, делается сыном Божиим или сыном погибели», — приводит он слова св. Макария Великого¹.

Именно поэтому Римский-Корсаков при переработке драмы в либретто тщательно исключает социальные элементы в сюжете и даже различия в языке персонажей, сосредотачиваясь на внутреннем, а здесь — как на воплощении «картины чувств» и психологической глубины, так и, с особым вниманием, на духовной жизни — «онтологическом самоопределении» своих героев, их связи с высшими или низшими иномирными силами. Композитор также представляет героев контрдействия, Григория и Любашу, «отпущенными на свободу», своевольно преступившими закон, нарушившими космический и нравственный миропорядок, и «исследует» их судьбу на свободе. Но он идет дальше, раскрывая неотвратимые результаты такой свободы, крушение самой идеи своеволия и насилия — даже во имя достижения любви. Однако не останавливается и здесь — показывает их в страдании, великом страдании, которому «приоткрываются небеса». Ведь, как писал Н.А. Бердяев в своем философском анализе антропологии Достоевского, если существует человек «в измерении глубины» (а именно эту глубину и показывает Римский-Корсаков в Грязном и Любаше, равно как и в других героях оперы), «то зло имеет внутренний источник, оно не может быть результатом случайных условий внешней среды. И соответствует высшему достоинству человека, его богосыновству думать, что *путь страдания искупает преступление* и сжигает зло», что «лишь через страдание подымается человек ввысь...»².

Пути Григория и Любаши различны, при полном сочувствии автора к обоим героям. Различны потому, что разными были мотивы и цели их преступлений: у Григория — добиться любви, приворожить Марфу, у Любаши — осуществить месть, извести соперницу. Злонамеренность преступления Любаши, мщение Грязному и беспощадная пагуба Марфы («Зато и я ее не пощажу!»), казалось бы, не оставляют ей надежды на

¹Хоружий С.С. После перерыва. Пути русской философии. СПб.: Изд-во «Алетейя», 1994. С. 268.

²Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. С. 70.

искупление; ее убийство возвращается к ней убийством ее Григорием. И все же: именно Любаша, главная злодейка оперы, в начале действия и в его завершении (в завязке и развязке трагедии) прямо выражает его религиозно-духовный смысл о бессмертии и гибели души. И Любаше Римский-Корсаков тоже дает последнее, прощальное ариозо: «Ведь знаешь сам, ты загубил мне душу, ни слез моих, ни просьб не пожалел...» (ц. 211, тт. 9-22), которое словно бы звучит ответом на ее просьбу к нему в финале первого действия — «Не погуби души моей, Григорий!...». Обращенное к Грязному, это короткое ариозо также исполнено глубочайшего страдания. Любаша тоже могла бы жизнь свою спасти. Но зачем и жизнь, если загублена душа, бессмертная душа! «Губи же вдосталь! Режь меня, разбойник!» — так, призывом искупительной смерти, заканчивается это «действие о душе и теле».

Вместе с тем: Римский-Корсаков ведь не напрасно развертывает мотивировку преступления Любаша ее любовью-страданием, как и у Григория, и с таким сочувствием выписывает ее образ, насыщая ее партию глубокой и проникновенной лирической кантиленой. После смертельного удара ножом и паузы её «ухода» композитор «проводит» и Любашу выразительной фразой солирующего гобоя (*P, dolce*). Но также и траурным хоралом низких духовых в контрапункте с лейтмотивом склонившегося над ней Малюты... Что ж, «зло есть трагический путь человека, судьба человека, испытание человеческой свободы», и оно «не внешне карается, а имеет неотвратимые внутренние последствия»¹.

К такой, поистине бездонной глубине постижения человека восходит Римский-Корсаков, воплощая трагедию героев контрсферы в «Царской невесте». И, несомненно, «Царская невеста» занимает положение в ряду великих трагедий в мировом оперном театре, ассимилируя традиции их величайших творцов и осуществляя их собственное, гениальное корсаковское выражение.

¹ Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. С. 70.

5. МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ Н.А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ¹

Последняя четверть XIX века по-новому ставит и решает проблему взаимодействия и синтеза искусств. Если на этапе 1860—1870-х годов отчетливо проявлялось главенство литературы в духовном развитии общества, в иерархии искусств и во внутренней структуре каждого из его видов (черты литературности, литературного подхода в художественном отражении действительности заметны в музыке, живописи и театре того времени), то последующие годы, существенно изменившие социальную и духовную атмосферу в стране, обусловили заметные перемены в искусстве. Поиски иной художественной действительности и новых форм ее претворения сказались в активной эволюции всех его видов и жанров и в смене их взаимоотношений. Обобщая эти процессы, А.А. Федоров-Давыдов выделяет в качестве некоей генеральной тенденции, проявившейся в разных искусствах, отказ от литературности и замену рассказа — показом, сюжетной повествовательности — «правдой видения»².

¹Первое издание: *Серебрякова Л.А.* Пейзаж в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века / Отв. ред. Г.Ю. Стернин. М.: Наука, 1994. (Принято к публикации в 1987 году).

²*Федоров-Давыдов А.А.* Русский пейзаж конца XIX — начала XX века: Очерки. М., 1974. С. 14, 30.

Подобный поворот пробудил оживленный интерес к изобразительному искусству и заметно активизировал его развитие. В России этого времени отмечается стремительный рост национальной художественной школы, многообразие имен и стилевых поисков, растущее число художественных выставок и их посещаемости, активное обсуждение вопросов изобразительного и прикладного искусства в периодической печати и специальной литературе. Знаменательный вывод из этого процесса делает его непосредственный участник и крупнейший представитель И.Е. Репин: «В самом деле заметно, что наши современники все больше проявляют склонности *воспринимать разного рода идеи глазами, через посредство изобразительных искусств*, и вместо прежнего интереса к книгам в наши дни замечается возрастающий интерес к картинам»¹.

Это высказывание представляется симптоматичным, указывающим на некую общую закономерность духовного развития общества и на определенную тенденцию в развитии художественного сознания эпохи — формирования «живописного» подхода, опосредованности живописным видением в других видах искусства. В музыке данную тенденцию, в силу особенностей своей творческой индивидуальности, наиболее ярко выразил Н.А. Римский-Корсаков. И она предстала тем более заметной, что с 1890-х годов, после смерти П.И. Чайковского, он — признанный глава русской композиторской школы, формирующий и определяющий во многом пути ее развития.

Указания на живописность стиля сопутствовали Римскому-Корсакову всегда. Это качество было отмечено сразу как типичное для его композиторской индивидуальности, но воспринималось по-разному. А.Н. Серов, например, после первого исполнения симфонической картины «Садко» в 1867 г. писал об отсутствии мысли и о том, что автор, примкнув к кружку М.А. Балакирева, будет только колористом, как И.К. Айвазовский. В.В. Стасов высказывался более мягко, но констатировал: «Сюжет этот (речь идет об «Антаре». — Л.С.), более всего требовавший поэзии, картинности, колоритной живописности оркестра, необыкновенно соответствовал всей

¹Цит. по: *Стернин Г.Ю.* Изобразительное искусство в художественной жизни России на рубеже XIX и XX веков. С. 7.

натуре, всем потребностям, вкусам и возмужавшим способностям Римского-Корсакова»¹. А.К. Глазунов, высказывая восторженное мнение о «Мlade», давал общую оценку стиля: «Как всегда, главное место у Римского-Корсакова занимает его описательная музыка, которая всюду и здесь картинна до последней степени и поэтична. В этом отношении у Римского-Корсакова нет соперников»². Ц.А. Кюи в 1894 г. выносил окончательный приговор: «Если Балакирева можно назвать народным звуковым поэтом и идеалистом, то Бородин является мощным и широким эпиком, Чайковский — меланхолическим лириком, Мусоргский — беспощадным реалистом, а Римский-Корсаков — ярким пейзажистом»³.

Однако даже в признании непревзойденного мастерства музыкальной живописности и поразительного владения тайнами оркестрового колорита и «изобразительной мощью музыки»⁴ проступали упреки в некоторой ограниченности мышления композитора, в сужении задач музыкального искусства⁵. И до сих пор, при наличии огромной литературы, многосторонне освещающей личность и творческий стиль мастера, это столь очевидное, «лежащее на поверхности» стиля качество не было подвергнуто специальному исследованию, хотя указания на стилевую общность музыки Римского-Корсакова с современной ему живописью содержится в работах Б.В. Асафьева, М.Ф. Гнесина, А.И. Кандинского, М.П. Рахмановой и ряда других авторов⁶.

Между тем уже в самом его определении — живописность музыки — содержится указание на синтетичность. Специальное рассмотрение этого феномена оказывается связанным

¹Стасов В.В. Статьи о Н.А. Римском-Корсакове. М., 1953. С. 28.

²Глазунов А.К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958. С. 140.

³Кюи Ц.А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 430.

⁴Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. М., 1956. С. 85.

⁵Быть может, наиболее резко высказался об этом И.Ф. Стравинский: «Я не могу отрицать у него некоторой поверхностности, поскольку очевидно, что и в натуре Римского и в его музыке не было большой глубины» — *Стравинский Игорь*. Диалоги. Л., 1971. С. 38.

⁶Асафьев Б.В. Статьи о Н.А. Римском-Корсакове // Асафьев Б.В. Избранные труды. В 5 тт. М., 1954. Т. 3; Гнесин М.Ф. Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове; Кандинский А.И. История русской музыки. М., 1979. Т. 2; Н.А. Римский-Корсаков; Рахманова М.П. Н.А. Римский-Корсаков. М., 1995.

и со спецификой композиторского мышления, и с широким художественным контекстом эпохи. Если же принять во внимание тот очевидный факт, что в музыкальной живописи Римского-Корсакова выразилось не стремление к внешней декоративности, а некие глубинные особенности его творческого метода и требования художественной целесообразности, то становится необходимым изучение истоков и своеобразия претворения синтеза музыки и живописи в стиле композитора и тех содержательных задач, решению которых он служил.

Отметим сразу, что в творчестве Римского-Корсакова актуальный для эпохи синтез двух искусств находил выражение не во внешних взаимодействиях композитора с искусством живописи (хотя и эта форма его осуществления была интенсивной, особенно в театре Мамонтова — своего рода «театре Римского-Корсакова»), а во внутреннем, имманентно присущем его музыке качестве живописности, имевшем у него стилиобразующее значение. И напомним, что свойственное Римскому-Корсакову врожденное и целенаправленно развитое в жизненном опыте качество — **постижение мира через созерцание**, при котором одним из главных источников вдохновения и стимулов музыкального творчества являются эмоциональные впечатления, полученные под влиянием сильного воздействия на зрительное восприятие¹, способствовало образованию «синтетического» художественного мышления композитора, органичного синтеза в нем зрительного и слухового, живописного и музыкального, что сам он с присущей ему точностью называл

¹ Не вдаваясь в подробности психофизиологического механизма перевода зрительных впечатлений в звуковые образы, сошлемся все же на наблюдение психологов относительно того, что люди с сильно развитой зрительной памятью отличаются особой любовью к живописи, даже при другой специальности, — к краскам и к природе, к колориту и красоте. При этом их отличает восприятие и различение множества оттенков различных цветов, даже белого (сливок, изнанки гриба, пуха, снега и т.д.), что, по мнению психолога А. Бинэ, занимающегося во времена Римского-Корсакова изучением цветного слуха, «указывает на более чуткий *хроматизм чувственных ощущений* этих лиц» и на то, что они «*колористы по самой природе*» (курсив мой. — Л.С.). Эту же разницу отмечает он и у художников-живописцев, среди которых есть колористы или рисовальщики по преимуществу. См.: *Бинэ Альфред*. Вопрос о цветном слухе. М. 1894. С. 45.

словом *звукосозерцание*¹. Даже если принять во внимание, что термин был в ходу в то время, то следует признать, что ни к кому, как к Римскому-Корсакову, он не подходил в такой мере, ни у кого изначальная взаимосвязь видимого и слышимого не приобретала значения ведущей черты восприятия и образного мышления — то есть, той порождающей основы, которая обусловила существенные особенности его стиля.

Слово это как нельзя более подходит к Римскому-Корсакову в разных своих смысловых оттенках: и как звуковидение — пластическое выявление в звуке видимого глазом, и как звуковое выражение созерцания как эмоционального состояния. Здесь, быть может, стоит еще раз вспомнить о том, что философ И.И. Лапшин, принадлежавший к близкому композитору окружению, определял доминирующий тип эмоций и настроений у Римского-Корсакова как «созерцательный экстаз», как «космическое чувство слияния с природой» и «аффективное отношение к миру как целому»². Наконец, созерцание как напряженное вглядывание, всматривание-вслушивание указывает и на стремление замедлить бег времени, «остановить мгновение». Если с этой стороны оценить творчество Римского-Корсакова, то станет заметным обилие медленных темпов в его произведениях и общее его «замедление» по сравнению со средним

¹Его использовали по отношению к Римскому-Корсакову М.Ф. Гнесин (Мысли и воспоминания о Н.А. Римском-Корсакове. С. 47), И.И. Лапшин (Художественное творчество. М., 1922. С. 304, 290, 286). Однако в недавно опубликованной переписке Римского-Корсакова находим свидетельства того, что композитор сам «изобрел» это понятие, и у этого изобретения появилась конкретная дата. В письме от 23 июля 1895 года, в пору сочинения оперы «Садко», Николай Андреевич пишет В.В. Ястребцеву: «Сегодня же проиграл картину на Ильмень-озере и получил некоторое удовольствие, потому что давно ее не смотрел. Я думаю, и Вам в ней кое-что понравится, так как у нас с Вами приблизительно одинаковое *звукосозерцание*. Не правда ли, хорошее слово? Ведь это не то, что одинаковый вкус; вкусы могут несколько разниться, а звукосозерцание может быть схожее или общее. Надо бы этому словцу дать право гражданства. Видите, между делом я и словечки выдумываю» // Н.А. Римский-Корсаков. Переписка с В.В. Ястребцевым и В.И. Бельским / Сост., автор вступит. статей, комментарии, указатели Л.Г. Барсова. СПб.: СПбГК, 2004. С. 58 (курсив автора письма. — Л.С.).

²Лапшин И.И. Указ. соч. С. 328, 290, 286.

темпом музыки Чайковского, Мусоргского и других его современников¹. Последующий анализ музыки покажет, что и композиционные средства «остановки времени» у Римского-Корсакова были многоплановыми.

И хотя звуко созерцание само по себе еще не определяет живописности стиля, но выступает ее необходимой предпосылкой и основанием. Решающим же фактором ее образования выступает такая фундаментальная особенность корсаковского музыкального мышления, как анти-натуралистичность. Подобно тому как у него нет «сырого» эмоционального материала (что основательно раскрыто и мотивировано в работах Б.В. Асафьева), так нет и непосредственной звуковой изобразительности, хотя как отдельный прием в особых целях используется и звукоподражание (например, голоса птиц, завывание ветра и др.). Его звуковые картины демонстрируют не звукопись «с натуры», а опосредованность звуковидения живописью как видом искусства (в позднем творчестве — с элементами графики) с присущими ей принципами композиции, организации пространства и объемов, сочетаниями линий и красок, выразительностью цвета и светотени, — то есть, с характерным для нее способом художественного претворения действительности в предметно-пространственных образах.

Именно поэтому музыкальные картины Римского-Корсакова никогда не становятся «натурными изображениями», а представляют собой совершенные художественные «полотна» выдающегося мастера — композитора-живописца. Не случайно он так восставал против упреков в изобразительности и звукоподражательности его музыки, отстаивая свой «род звуко созерцания» как «изысканный живописный» стиль (что, в частности, в полемически заостренной форме высказано им в эстетических набросках начала 1890-х годов)². Скажем

¹Сравнительная таблица средних темпов музыки этих композиторов приведена в цит. книге И.И. Лапшина (с. 223). Данную особенность сам композитор отмечал как врожденную, унаследованную им от матери (Летопись. С. 13).

²*Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 2. С. 63–67. Остается лишь глубоко сожалеть о том, что Римский Корсаков не написал задуманной им книги — «критики на самого себя», которая, судя по сохранившимся наброскам, явилась бы обоснованием присущего ему музыкально-живописного стиля.

даже более определенно: в творчестве и стилевой эволюции Римского-Корсакова большое значение имела опосредованность стилем современной живописи — теми характерными процессами, которые происходили в русском изобразительном искусстве последней четверти XIX — начала XX века и давали национальную транскрипцию ряда общеевропейских течений. И если соотнести направленность поисков Римского-Корсакова с художественным контекстом и развитием изобразительного искусства, то становится заметно, что само его «живописное видение» шло в ногу со временем, эволюционировало в атмосфере его интенсивных исканий, в активном взаимовлиянии с ними и даже оказывало обратное воздействие на развитие живописи и театрально-декорационного искусства.

Музыкальная живопись Римского-Корсакова многожанрова и обладает неодинаковыми чертами в звукописи природы, фантастических сцен, народных обрядов. Однако главная роль в ней принадлежит музыкальному пейзажу, который присутствует в разных драматургических пластах его опер, симфонических произведениях, романсах. Здесь более радикально сказалось и новаторство композитора в самой трактовке данного жанра, а не только в средствах звукописи. В сочинениях Римского-Корсакова поэтичнейшие звуковые картины природы впервые стали не фоном, на котором разворачивается действие, а неотъемлемой и органичной частью его масштабных философско-художественных концепций в соответствии с той новой ролью, которую заняла в них природа. В художественном мире композитора звуковой пейзаж наделяется тем значением, которое дало основание Б.В. Асафьеву назвать его «наиболее философическим видом изобразительного искусства», а для его создания, по его мнению, надо было обладать, помимо дарования, «пушкинской глубокой цельностью интеллекта и чувства и пушкинской культурой»¹.

Римский-Корсаков создал небывалые и даже немислимые прежде звуковые картины природы: от тончайшей звукописи тишины, недвижимого воздушного пространства и молчаливого мерцания звезд («Ночь перед Рождеством») — до разбушевавшейся стихии моря («Садко», «Шехерезада»),

¹ Асафьев Б.В. Русская живопись: Мысли и думы. Л., 1966. С. 205.

наводнения и огня («Млада»), зимней вьюги («Кашей Бессмертной»), «живой жизни» леса («Псковитянка», «Млада», «Китеж») и мн. др., расширив при этом круг выразительных средств и горизонты музыкальной живописи. И все же это еще не самое главное. В его пейзажах, становящихся ключевыми звеньями концепций и наделяющихся философским смыслом, блистательная живописность и зрительно-образная наглядность, одухотворенная «предметность» природы сочетаются с концептуальной трактовкой времени и пространства — с пространством и временем вселенной и вечности. Оттого они воспринимаются и как чувственно-непосредственные, «живые», очеловеченные в своей осязательности и пластичности — и одновременно уводящие созерцанием в макромир. Пространство разворачивается в мир космоса; время, замедляясь, приближается к «поступи вечности». В результате живописность и декоративная орнаментальность, являющиеся характерными чертами стиля Римского-Корсакова, оказываются интересными не только своими эстетическими качествами. Синтез музыки и живописи в творчестве композитора направлен на выражение его художественной концепции мира и человека в нем, воплощающей бесконечность и целостность этого мира и расширение внутреннего микрокосма человека за пределы земного притяжения.

Естественно, что таким значением наделяются не все звуковые пейзажи, а лишь наиболее подходящие для воплощения данной задачи. Это излюбленные у Римского-Корсакова картины моря и ночного звездного неба. Они и будут рассмотрены в дальнейшем. Но прежде определим теоретические позиции последующего анализа.

* * *

Проблематика синтеза музыки и живописи сложна и еще недостаточно разработана, пути анализа живописного в музыке, в ее внутренней структуре, а не во внешних параллелях и сюжетно-тематических соответствиях двух искусств, могут быть различными. Поэтому, не претендуя на полноту разработки темы, вместе с тем выскажем несколько теоретических соображений в виде предпосылки к анализу музыкальной живописи Римского-Корсакова и в направленности на ее специфику, учитывая при этом, что в условиях других стилей формы выражения синтеза могут быть иными.

Из всех видов взаимосвязи искусств на основе музыки

синтез с живописью представляется наиболее сложным и для художественного осуществления, и для анализа: в нем происходит взаимодействие видов творчества, противоположных по способу отражения действительности — условно говоря, пространственного и временного, предметного (во всяком случае, во время Римского-Корсакова) и беспредметного и др. Тем не менее история дает его блистательные примеры в произведениях Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, К. Дебюсси, О. Мессиана и других композиторов не только потому, что музыка обладает целым рядом средств звукового изображения предметов и явлений внешнего мира, способных вызвать зрительные ассоциации, но и, что особенно важно, благодаря ее способности к внутрискруктурным преобразованиям, направленным на выявление заложенных в ее природе пространственно-композиционных принципов, общих с изобразительным искусством, а также приемам реализации свето-цветовых представлений.

Синтез с живописью в музыке обнаруживает себя по-разному, но его важнейшей предпосылкой и условием, связанным с коренным различием взаимодействующих искусств, на наш взгляд, становится изменение отношения к выражению в музыке времени и пространства. Стремление «остановить мгновение» и создать ограниченную во времени картину, не только постигаемую слухом, но и как бы обозреваемую глазом, влечет за собой ослабление временных факторов развития и становления формы, воплощаемых в динамике интонационно-тематических взаимодействий и активных качественных преобразований материала, и усиление, проработанность заложенных в ней способов воплощения пространства. Это в первую очередь «замедление времени» композиционными приемами (повторы, симметрия и др.), фактурные средства организации и выявления трехмерного пространства (планы, пласты, мелодические и фигурационные рисунки), ритм орнамента или живописного полотна, где явления сосуществуют и взаимодействуют в рядоположении, а не в переходах и качественных изменениях, — иначе говоря, усиление конструктивно-статических факторов за счет ослабления процессуально-динамических. Заметим сразу, что сказанное целиком относится к музыке Римского-Корсакова, который на протяжении всей своей жизни получал постоянные упреки в слабости драматического начала, в бездейственности своих опер, в статичности

композиций и большой роли симметрии в них, в неумении создавать мелодии широкого дыхания, в пристрастии к кратким мелодическим ячейкам и «головной» работе с ними и т.д.

Однако развернутость пространственно-статических факторов сама по себе еще не является выражением живописного. По такой канве может быть выполнен и декоративный орнамент, и графическая композиция, и живописное полотно. Поэтому определим более точно средства живописности в музыке. С этой целью рассмотрим те элементы музыкальной композиции и языка, которые обладают возможностями создания специфических для живописи предметно-пространственных и цвето-световых ассоциаций. Таковыми в музыке, на наш взгляд, являются три группы средств: *звукоподражательные, звукоизобразительные и звукокрасочные* (звукоцветные). Среди них подражание звучаниям природы и жизни: птицам, шелесту леса, шуму волн, грому, вою ветра, колоколам, паровозным и фабричным гудкам, клаксонам, крикам, скороговорке и др., — вызывает конкретные зрительные образы при восприятии, относящиеся к «предметной» действительности, но к живописным средствам в музыке не принадлежит, хотя нередко и используется композиторами при звукописи природы. Много таких случаев и у Римского-Корсакова, который, как известно, особенно любил птиц и, обладая абсолютным слухом, записывал их голоса и воспроизводил затем в своих операх («Снегурочка», «Млада» и др.). Правда, попадая в контекст условного оперного действия в виде отдельного элемента, «писаного с натуры», подобное звукоподражание художественно опосредуется и теряет характер «сырого», необработанного материала. Так что нельзя не согласиться с композитором, когда он в ответ на упреки пишет в набросках плана обоснования присущего ему «рода звукозерцания»: «Голое звукоподражание, конечно, унижает значение музыкального искусства, но таковое (звукоподражание) в художественном произведении и не существует»¹.

Зато там, где музыка создает образы, вызывающие зрительные представления, с особой заботой о рисунке, цвете и свете, размещая их в трехмерном пространстве, она вступает

¹ *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч.: Лит. произв. и переписка. М., 1963. Т. 2. С. 66.

в область живописи. Специфика живописного в музыке, таким образом, выявляется в средствах **звуковой изобразительности**, направленных на воссоздание глубины и многомерности пространства, объемности образов, контраста форм, видов движений, расстояний, а также **звуковой колористичности**, при помощи которой создается иллюзия цвето-светового выражения — яркости, насыщенности, светлоты или затененности красок и тонов, их переливов и контрастов, игры света и тени, создания цветовых пятен и т.д.

Пространственное изображение и цвет, являясь основными выразительными средствами живописи, передаются в музыке разными комплексами элементов. Так, главным фактором организации и выявления пространства и распределения в нем образов служит фактура¹. Наличие в ней трех измерений (вертикаль, горизонталь и глубина), воплощаемых в различных планах и пластах, и их регистровой удаленности друг от друга (что подчеркивается также и другими средствами — гармонией, ритмом, тембром, распределением интонационно-тематического материала и др.), выделение в ней рельефа (мелодических линий и рисунков) и фона (фигурационных голосов, оркестровых и гармонических педалей, баса и др.) — все это создает эффект объемной пространственной среды, которую «населяют» образы, изображаемые контурными мелодическими линиями, воссозданные в колорите, освещенности, атмосферности.

Цвето-световые ассоциации возникают в музыке также благодаря совокупному действию многих элементов текста, однако главенствующая роль здесь принадлежит ладу, тональности, гармонии и тембру. В наибольшей же мере звуковая цветопись опирается на фонические свойства гармонии и цветоколористические качества тембра. Вот как характеризует их Римский-Корсаков: «Гармония — свет и тень. Мажор и минор. Радость и печаль. Ясность. Смутность, сумеречность. Оркестровка и тембры вообще: блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверкание, молния, лунный свет, закат, восход, матовость, тьма». И вывод: «Аналогия же

¹ «...фактура в музыке — это художественно-целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» (*Назайкинский Е.В.* Указ. соч. С. 73).

между красками и световыми представлениями в живописи и между гармоническими образованиями и тембровыми явлениями тоже несомненна»¹.

Итак, музыка оказывается способной передавать черты живописной композиции, пространства, цвета и света, используя для этого многообразные средства, приобретающие выразительное и образно-ассоциативное значение в зависимости от их употребления и от контекста. И все же выделенные группы обладают своими спектрами действия и с точки зрения создания живописных эффектов имеют разные художественные возможности. Римский-Корсаков, проявляя особую заботу о живописности своего «изысканного» стиля, тонко дифференцировал эти оттенки и пользовался ими неодинаково при воплощении отличных по характеру, рисунку, колориту, объему, глубине и «предметности» картин. В одних случаях основную выразительную нагрузку принимают на себя пространственно-линейные факторы (сочетание мелодических линий, рисунков, расслоение и глубина фактуры), в других ведущими становятся цвето-гармонические и темброво-колористические средства, хотя используются они, как правило, в комплексе.

Исходя из наблюдений над музыкой Римского-Корсакова в избранном ракурсе, можно даже сказать, что он *создал свой стиль музыкальной живописи*, в котором отдельные средства и приемы их претворения приобрели устойчивое значение. Чтобы такой вывод не казался излишне определенным, напомним о том, что у композитора особо сильное развитие живописного начала было во многом обусловлено и наличием цветного слуха — той особенности, которая постоянно фиксировала его творческое внимание на соот-

¹ *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 66. В приведенном своеобразном описании тембров композитором поражает их не психологически выразительная, а живописная образно-колористическая трактовка, «видение» тембра как молнии, лунного света, заката и восхода — специфически красочных явлений природы. Еще более ярко звукокрасочные эффекты как основу музыкальной композиции описывает О. Мессиян, продолживший развитие живописности музыки в иное время и в другом стилевом выражении: «... потоки сине-оранжевой лавы, вспышки и мерцание далеких звезд, сверканье огненных мечей, бег бирюзовых планет, фиолетовые тени и круговорот звуков». См.: *Мессиян О.* Техника моего музыкального языка // Музыкальная энциклопедия. М., 1981. Т. 5. С. 212.

ношение звучания и цвета. Этой способностью *видеть* звук и тембр была предопределена и шкала цветовых значений тональностей, и цветовая палитра отдельных аккордов, также воспринимаемых композитором в устойчивой окраске, и цвето-световая семантика тембров. Отсюда в его произведениях обнаруживаются общие черты в звукописи определенных картин и образов, в первую очередь тех, которые приобрели в художественном мире композитора значение постоянных величин¹. Это природа как важнейшая часть его картины мира, а в ней — образы морской стихии и ночного звездного неба, играющие важную роль в космогонии композитора, бесконечные в своей устремленности к космосу и одновременно всегда неповторимые в своей изменчивости и многоликости. Их мы и рассмотрим более подробно.

* * *

Образ моря, водной стихии в различном ее выражении — спокойной и бушующей, в многоцветье дня и колорите ночи — встречается во многих сочинениях Римского-Корсакова, получая разную концептуально-образную и стилистическую трактовку. Вместе с тем основные черты его воплощения сложились сразу, в первом же «морском» произведении, написанном вскоре после возвращения композитора из кругосветного плавания, — в симфонической картине «Садко» (1867). Они будут варьироваться в дальнейшем, но при этом принципы организации фактуры, характер мелодических

¹Если мы обратимся к той таблице цветного звукоосозерцания Римского-Корсакова, которую приводит В.В. Ястребцев, то заметим, что в его гамме и эмоционально-ассоциативном восприятии композитором различных тональностей и аккордов преобладают цветовые ассоциации с отмеченными природными явлениями, оказывавшими на него наиболее сильное воздействие. Это, во-первых, несколько смешанных серо-сине-зеленых тональностей — цветов и оттенков моря (Фадиез мажор и минор, Ля-бемоль мажор и минор, ми-минор). Затем — бездонного, чистого звездного неба (Ми мажор) и неба грозового, грозного (Си мажор). В-третьих, это цвета солнечных рассветов (Ля мажор и минор), яркого солнечного света (До мажор), цвет весеннего леса, распускающейся молодой зелени березок (Фа мажор и минор), цветовая палитра осеннего леса и солнечного заката на воде («коричнево-золотистый» Соль мажор), а также тон городов и крепостей, старинных массивных монастырских построек (Ми-бемоль мажор). См.: Ястребцев В. О цветном звукоосозерцании Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 39-40. С. 843-845.

рисунков и их сочетаний, тембровый и ладотональный колорит, найденные здесь, останутся своего рода инвариантной основой, по которой блистательный мастер музыкальной живописи будет затем создавать новые полотна.

Выразительность начала музыкальной картины «Садко», представляющего образ бескрайнего водного пространства и могучей силы «окияна — моря синего», зиждется на сочетании нескольких фактурных пластов и линий, передающих разные типы движений и в то же время органично связанных между собой. Их соотношение по вертикали фактуры воссоздает очертания «вертикального среза», пирамиды волны. В ее основании — спокойное, но внутренне затаенное, исходящее как бы из недр океана, гулкое звучание устойчивой тоники в мерной дроби большого барабана в самом нижнем этаже оркестрового диапазона. Чуть погодя в том же низком регистре вступает контрабас с медленным, тяжелым волнообразным раскачиванием тоники крупными длительностями (отступление вниз на терцию к шестой и шестой низкой ступеням и возвращение к тонике). В среднем регистре, октавой выше, в матовом тембре альтов появляется плавное движение четвертными, мелодико-ритмические очертания которого рождают впечатление мерного колыхания водной поверхности. Третий этаж фактуры (еще октавой выше) образован более оживленным и узорчатым ритмическим рисунком восьмыми, чередуемыми с долгими длительностями, создающим подвижную и гибкую мелодическую линию у скрипок, которая завершает пирамиду, подобно легким гребешкам поверх небольших волн. И наконец, в блестящем верхнем регистре флейт и гобоев, форте на общем фоне пианиссимо, контрастом к основному материалу возникают одиночные яркие аккорды, словно вспышки отражения солнечного света на волнах.

Так пирамида ритмической кратности в восходящем направлении соответствует природе создаваемого образа — более оживленному движению на поверхности, образуемому рябью волн, их игрой и переливами света, и несуетному, медлительно разворачивающемуся — в глубине вод морских. А сочетание всех пластов фактуры дает проработанность пространства в глубину и раздвижение его в высоту.

Строение контрапунктирующих мелодических линий по горизонтали демонстрирует изобразительный волнообразный характер их рисунков. Они основаны на чередовании

плавных подъемов и спадов, а две главные рельефные линии (у альтов и первых скрипок) — на одной и той же интонации раскачивания от терции к тонике лада с захватом нижней седьмой ступени. При этом они не просто варьируют одни и те же звуки, а верхняя линия представляет собой ракоход нижней в двойном ритмическом уменьшении (лишь с укрупнением начального звука). Подобно раппорту в орнаменте, начальные попевки в обеих линиях становятся исходными звеньями, многократные повторения которых образуют узорчатые рисунки орнаментального характера. Тем самым достигается единство и органичная взаимосвязь всего музыкального материала, создающего эффект монолитной целостности морской стихии в состоянии покоя и в то же время — ее внутренней жизни, изменчивости, разнообразия. Это подчеркивается и тембровой однородностью звучания, внутри которой композитор добивается разных колористических оттенков, передавая одни линии разным инструментам в пределах струнной группы.

В последующем развитии в звукопись многокрасочной картины моря включается также смена тонального и ладового колорита (варьированное проведение темы в Си-бемоль мажоре, си-бемоль миноре, ми-бемоль миноре и вновь в Ре-бемоль мажоре), а также фактурный и динамический рост, изменяющий плотность, насыщенность и яркость звукоцвета. Мажорность, преобладание консонансов, постоянное акцентирование светоносной мажорной тонической терции в мелодике и структуре аккордов (особенно ярко она звучит при возвращении главной тональности Ре-бемоль мажор после минорного «затемнения»), цветоцветовые эффекты сопоставления мажорного и минорного проведения темы, выразительность массива струнных, блеск и яркость духовых — все это сообщает музыке сверкающий, играющий переливами оттенков «дневной» колорит и вместе со всем отмеченным ранее создает удивительную, волнующую ощущение глубины и мощи, буквально зрительно впечатляющую безграничностью пространства и ни с чем не сравнимой красотой, величественную картину моря.

Уже в этом раннем произведении отчетливо проступает и стремление к *графической выразительности самой партитурной записи*. Не случайно Римский-Корсаков при характеристике своих произведений так часто пользуется словами

«рисунок», «узор», свидетельствующими о зрительном восприятии мелодии¹. Видимо, и здесь для композитора имело значение соотношение визуального, воспринимаемого глазом, как важная характеристика явления, и слышимого, выражаемого в звуке и постигаемого слухом. Очевидна даже особая забота Римского-Корсакова о соответствии предметно-пространственных очертаний воплощаемых природных явлений их изображению в графике партитуры, его стремление дать пластическое выражение зрительно воспринимаемых черт образа². Поэтому не будет преувеличением сказать, что *визуальная выразительность и видение нотного текста входили в структуру композиторского слуха и мышления Римского-Корсакова, которое сам он, повторим, определял словом звуко созерцание*.

Размышляя над этой особенностью партитур композитора, вновь вспомним те навыки, которые он приобрел в юности под руководством старшего брата как необходимые для морской службы: умение переводить визуальные наблюдения в карты, схемы, давать графическое выражение созерцаемому в природе. Приобретенные качества не прошли бесследно и для творчества, отчего партитуры Римского-Корсакова всегда так зрительно наглядны и выразительны, с их четким разграничением фактурных пластов, определенностью линий и упорядоченностью их сочетаний, с графической изобразительностью черт воплощаемых в музыке образов. Убедительным примером тому служит и партитура вступления ко второму действию оперы «Сказка о царе Салтане», представляющая одновременно один из самых ярких образцов звукописи моря в ночном колорите с раскинувшимся над ним звездным небом.

Уже во внешнем облике партитуры находят отражение черты воплощаемой в музыке картины бескрайнего волнующегося морского простора и над ним, в вышине, сверкающих одиноких звезд. В нем отчетливо видны три плана: басовая и гармоническая педали, рождающие ощущение

¹Напр.: *Римский-Корсаков Н.* Летопись. С. 212, 213.

²Вспомним, что эту особенность Б.В. Асафьев отмечал даже в учебнике оркестровки Римского-Корсакова: «Ощущение при чтении, будто вы видите оркестровый рисунок и звукокомплексы...» — *Асафьев Б.В.* Избранные труды. Т. 5. С. 179.

глубины и массива (контрабас, литавры и труба — низкий бас, медные духовые и фагот — выдержанные плотные аккорды); волнообразная линия у низких струнных, рисующая поверхность моря (уходящее в бесконечность оstinato на протяжении всей картины), и «вспышки» акцентированных звуков в верхнем регистре — звезды и уходящее вверх пространство (флейта пикколо, флейта, гобой, челеста и арфа). Рисунок моря в фигурациях альтов и виолончелей здесь более размашист, «волны хлещут» более крупные, чем в «Садко», но и упорядочивающая власть орнамента проявляется сильнее. Так, рисунок волн в сплетении нескольких голосов превращается в непрерывное оstinato, вязь линий становится еще изощреннее: один узор в двух и даже четырех голосах с горизонтальным смещением и несовпадающими вершинами производит впечатление безостановочного движения волн, бегущих нескончаемой чередой, вечно догоняющих друг друга. Он же превращает фактуру в орнамент, могущий быть продолженным неограниченно.

При главенстве пластически-изобразительной и формообразующей роли орнамента важным средством выразительности становится колорит. Доминирующий «цвет» обеспечивается тональностью и ладом. На фоне общего колорита ми минора фигуры орнамента изысканно расцвечиваются переливами минорных, мажорных и увеличенных трезвучий в красочных терцовых сопоставлениях (до минор — ми минор, Ре мажор — Си-бемоль мажор), среди которых аккорды до-ми-ля-бемоль и си-бемоль-ре-фа-диез, по свидетельству В. Ястребцова, имеют самостоятельную окраску в цветовой палитре Римского-Корсакова (первый — «синевато-фиолетовый, нежный», второй — «желтовато-зеленоватый, довольно темный»)¹. Так чередование «разноцветных» аккордов дает как бы роспись красками по рисунку орнамента.

Редкостной колористической находкой можно считать звукопись звезд. Ощущение холодного серебристого сверкания, вспышки с последующим мерцающим затуханием создается удивительным сочетанием тембров и ритмо-динамическими средствами. В разреженной фактуре, на приглушенном фоне «музыки волн» в низком регистре виолончели и глубоких басовых педалях, редко, на расстоянии друг от

¹ *Ястребцев В.* Указ. соч. С. 844.

друга (только на первой доле каждого такта в медленном темпе) «разбросаны» в вышине одинокие звуки, вспыхивающие резко акцентно, в сложном тембровом составе. «Звездный» колорит образуется соединением разных звучаний в «ярком, серебристом» (характеристика Римского-Корсакова) верхнем регистре: челесты, арфы и флейты пикколо, удвоенных флейтой, гобоем и скрипками пиццикато. Все они, кроме того, имеют различную продолжительность: тянущийся и истаивающий на диминуэндо звук поручен флейте пикколо и гобоям, а остальные берутся коротко и акцентно, и все это вместе рождает необычный, звенящий и сверкающий тембр.

Каждый из образов сказки Пушкина, появляющихся в дальнейшем «плавной чередой» (звезды, тучи, бочка), находит у Римского-Корсакова воплощение в своих звукописных средствах: меняется фактура, характер рисунков, тембровый и гармонический колорит. Однако в целом создается красочное декоративное полотно, подчиненное орнаменту волн морских, в котором даже экспрессивный психологический всплеск — стелание царицы («словно горькая вдовица») — опосредуется декоративными задачами и тоже образует волну со стремительным подъемом на октаву и последующим плавным нисхождением хроматическими «стопушками» интонациями.

Море возникает в «Салтане» еще в другом обличье и колорите дня — «вздувающееся бурливо», оно сопровождает выход тридцати трех богатырей. Грозная картина разбушевавшейся стихии могла бы выйти из-под пера композитора. Действительно, море начинает «вскипать», клокотать в низком регистре у струнных, в стремительном темпе и «захлебывающемся» беге шестнадцатыми, при котором волны как бы набегают друг на друга. Но проходит некоторое время, и это «бурление» моря, оставаясь неизменным, тоже превращается в оstinato, сопровождаясь контрастным рисунком — взмывающими вверх пассажами высокого дерева («закипит, подымет вой»).

При всей контрастности этих противоположно устремленных линий они строго регламентированно соотносятся между собой. Если основной мотив волн (у струнных) построен на четырех звуках как диатонический спуск от первой ступени к пятой, то мотив у деревянных духовых — как хроматический подъем от первой к пятой, что вдвое увели-

чивает его по продолжительности относительно первого, создавая ритмическую кратность и мелодическую симметрию, внося орнаментальную упорядоченность в сочетание линий и рисунков. Средний этаж фактуры отдан теме богатырей в «воинственном» и звонко блестящем тембре меди (валторны, трубы и тромбоны), которая чеканностью марша также вносит организованность и порядок в картину грозной морской стихии. И так же ощущение глубины и мощи производится в нижнем этаже «рокочущими» басами во главе с большим барабаном.

Сходными же приемами создает композитор многоликий образ моря в «Шехерезаде», в опере «Садко», сцену наводнения в «Младе». «Живопись» моря неисчерпаемо варьируется им и предстает в богатстве рисунков волн, их ритмических (и полиритмических) сочетаний, колористических оттенков и звукоцветных находок. Но вместе с тем, при всем разнообразии вариаций, она покоится на общих основаниях.

Среди них в первую очередь надо отметить особое внимание композитора к обрисовке и проработанности пространства — его трехмерности, безграничности вглубь, ввысь и в ширину, что создается едиными приемами организации фактуры, ее наглядным расслоением на вертикальные планы с особой заботой о глубине. Во всех рассмотренных и перечисленных примерах в разных вариантах представлены, как правило, три плана: басовые и гармонические педали, задающие глубину и ощущение массива, «поверхность моря», изобразительно воссоздаваемая в различных сплетениях волнообразных рисунков (средний этаж), и «небо» — с игрой солнечного света днем и сиянием звезд ночью (верхний регистр).

Большое значение Римский-Корсаков придавал изображению рисунком, воссоздавая в его звуковысотной кривой и ритме контурный абрис и ритм волн. Мелкая рябь на поверхности спокойного моря и крупные волны в море бушующем — все это зрительно наглядно и выразительно претворяется в рисунке, которым композитор владел виртуозно. Однако свой почерк явно проступает и здесь в тяготении к определенному типу «морских рисунков» и их сочетаний. Часто в их основе лежит восходящее и нисходящее движение по тонам аккордов (в тесном или широком расположении) и

горизонтально- и вертикально-подвижные контрапунктические соединения, образующие встречное движение (схождение и расхождение волн), продолжающее (укрупнение волны от ее вершины дальше вверх в другом голосе), параллельное (с несовпадающими вершинами). Благодаря такому сплетению линий в «фактуре моря» проступают черты орнамента, зрительно воспринимаемые даже в графике партитуры. Любопытно привести, например, схему «орнамента волн морских» из вступления ко второму действию «Сказки о царе Салтане», который обладает выразительностью даже в таком графически-схематизированном виде (такты 21-22 после открывающей вступление фанфары):

Кроме того, в музыкальной живописи моря у Римского-Корсакова волнообразный рисунок-остинато служит выражению пространственной горизонтали, рождает ощущение бесконечности, неоглядности пространства морской дали. Будучи же превращенным в орнамент, он выявляет новые принципы формообразования статической композиции, в которой господствует не развитие как становление и преобразование, а развертывание пространства, характер движения и его пластическое выражение (отсюда и обилие остинатных форм, и множественность симметричных построений, буквально пронизывающих все ее уровни).

Колорит маринистической звукописи Римского-Корсакова тоже обладает чертами постоянства. К ним относится, во-первых, устойчивость тонально-цветового решения, исходящая из определенного цветовидения тональностей композитором. В соответствии с ним Ми-бемоль мажор предстает как «дневная» тональность моря (вступление к опере «Садко», вступление к последней картине «Салтана» — «Три чуда»; характерно, что в эту тональность транспонирована симфоническая картина «Садко» при перенесении в оперу,

первоначально по настоянию М.А. Балакирева написанная в Ре-бемоль мажоре), а Ми (мажор и минор) — тональность моря ночью («Шехерезада», вступление ко второму действию «Салтана»). По таблице, составленной В. Ястребцевым со слов композитора и подтверждаемой анализами музыки, Ми мажор у Римского-Корсакова имеет цвет «синий, сапфировый, блестящий, ночной, темно-лазурный», а ми минор — «синеватый, как рефлекс Ми мажора»¹. И действительно, Ми мажор в творчестве композитора всегда является «тональностью ночи»: в ней, помимо перечисленных, написаны и все другие ночные пейзажи с ясным звездным небом и ярким лунным светом — в «Майской ночи», «Младе», «Ночи перед Рождеством», «Пане воеводе» (ноктюрн «Лунный свет»).

Наряду с устойчивой ладотональностью, «музыка моря» обладает и своим тембровым колоритом: она всегда звучит у струнных. Очевидно, кроме гибкости и пластичности интонирования у инструментов данной группы, их способности к передаче тончайших оттенков динамики и выражению грандиозных тутти, для композитора имела значение также тембровая однородность и массивность звучания при внутреннем разнообразии и переливах темброво-колористических оттенков. Можно предположить, что и «видение» тембров инструментов струнной группы соответствовало в его представлении зрительному образу моря.

Итак, в звукописи моря у Римского-Корсакова главенствуют воссоздание его необозримого пространства, изображение рисунком и изысканно расцвечиваемый в оттенках общий колорит.

* * *

Большое место в художественном мире корсаковских произведений занимают и *неморские ночные пейзажи со звукописью неба*. Композитор любил живописать ночь («Майская ночь», «Ночь перед Рождеством», «Ночь на горе Триглаве» в «Младе», «Лунный свет» в «Пане воеводе» и мн. др.) — это иное состояние жизни природы и человека, таинственное и волнующее, оживляющее фантастические призраки, но всегда ведущее у него к рассвету и завершающееся победным и ярким восходом солнца.

Основными компонентами в картинах ночи являются *звездное небо и лунный свет*. Можно сказать определенно,

¹ Ястребцев В. Указ. соч. С. 843.

что эти образы получают концептуальную трактовку в соответствии с тем значением, которое они приобрели в космогонии композитора. Поэтому в ремарках его ночных пейзажей обычно точно фиксируется состояние неба (облачное или ясное), наличие звезд (иногда даже с точным указанием планет, как в шестой картине «Ночи перед Рождеством»: «Поочередно виднеются: Плеяды, Большая Медведица и Орион») и непременно — сияние или отсутствие месяца (например, в «Младе», в начале третьего действия: «Ясное небо. Безмесячная ночь. Видны падающие звезды»). Иной характер образов вызвал изменения и в средствах звукописи музыки ночи и звездного неба по сравнению со звукописью моря.

Первым таким пейзажем Римского-Корсакова стало вступление к третьему действию оперы «Майская ночь». Создание атмосферы теплой южной ночи вызвало к жизни сочные колористические средства музыкальной живописи. Общий ночной колорит («сапфировый, темно-лазурный» Ми мажор) богато расцвечивается изысканными гармониями в густом и насыщенном тембре валторн и струнных.

Тема у четырех валторн, основанная на сопряжении двух квинт, в силу семантики тембра и звуков натурального строя инструментов вызывает ассоциации с многочисленными темами природы, леса, запечатленными в золотом ходе валторны. Однако помещение ее в другую гармоническую среду (в сопровождении у тремоло струнных красочно, но несколько встревоженно звучит цепочка неразрешаемых септаккордов) способствует образованию иного, таинственного колорита ночной природы. Симметрично закругленный рисунок мелодической линии в следующей теме валторны соло, вращающийся вокруг тонической терции, очень плавное голосоведение во всех аккордовых соединениях сопровождения (плотное, насыщенное хроматизмами и легкое одновременно, благодаря паузам, исключаяющим вязкую протянутость аккордового фона), мягкий, но насыщенный и блестящий в этом регистре звук валторны — все это определяет колорит музыкальной живописи картины.

Композитор использует для него свои излюбленные краски — «цветоносность» тональности и гармоний. В. Ястребцев отмечает особое значение у Римского-Корсакова ряда аккордов, которые имеют самостоятельную цветовую окраску, и среди них — часто употребляемый здесь доминанто-

вый секундаккорд к Ля мажору («фиолетовый оттенок»), открывающий картину, «расцвеченные» уменьшенные вводные и другие септаккорды, хроматизмы, неразрешаемые диссонансы, «затеняющие» колорит (вспомним характеристику композитора: «значение консонанса и диссонанса, как света и тени»¹). Так обнаруживает себя изысканный живописно-колористический стиль композитора, благодаря которому не только создается оживающая в зрительных образах картина ночной природы, но и рождается ощущение ее благоуханности и насыщенности пряными ароматами трав, росистой влажности, прохлады близ реки и — неизменно льющегося, волнующего предчувствием волшебных превращений лунного сияния, отражающегося в ночной реке.

В образном «наборе» этого пейзажа еще нет звезд, но звукопись сияющего лунного света складывается сразу. Начиная с «Майской ночи» он связывается с тембром валторны, с определенной тональностью и даже — с гармонией и мелодико-ритмическим рисунком. Говоря точнее, та тема, которая возникает здесь и проходит чуть позже в оркестре перед словами Левко: «А месяца сиянье льется!», в опере «Ночь перед Рождеством» уже становится самостоятельной темой лунного света, играющей важную роль в драматургии. Она же ретроспективно объясняет и «предметность» тем и тембра валторны в музыкальной живописи анализируемой картины, имеющих прямое отношение к ремарке автора: «Сияющая лунная ночь».

Музыкальная живопись ночи наиболее развернуто и многопланово входит в художественный мир и интонационную драматургию оперы «Ночь перед Рождеством». Являясь существенной частью концепции, она представлена в программном вступлении ко всей опере «Святый вечер», ей отведена почти целиком шестая картина (со звукописью воздушного пространства, играми и плясками звезд) и часть восьмой картины, завершающей «ночную» линию яркой живописной картиной рассвета.

Вступление «Святый вечер» не только звукописует пейзаж как обстановку действия, но и создает главный в драматургии оперы образ рождественской ночи, связывающий между собой мир людей, природы и космоса. Отсюда месяц

¹ *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. М., 1963. Т. 2. С. 67.

и звезды — содержательно необходимые компоненты ее художественного пространства, а не просто оперный антураж. Яркое сияние месяца, мерцание далеких светил, серебрищихся в морозном воздухе, полная тишина природы, замершей в ожидании прихода в мир Спасителя, и беспредельность обширного заснеженного пространства — подобная образная структура обусловила господство статических принципов на всех уровнях композиции. Они выражены в симметричной замкнутости всего построения, обрамленного аккордово-гармонической аркой, в едином типе движения на всем протяжении — «ритме покоя», в темпе адажио и неуклонно выдерживаемой динамике пианиссимо-пиано, в постоянных басовых педалях, «отяжеляющих» движение, в однотипности фактуры и стабильности всех ее планов, в полном единстве мелодии и гармонического сопровождения (производность мелодии от гармонии), в структуре тематизма с чертами мелодической и ритмической симметрии, в синтаксисе с его неизменной двухтактовой периодичностью. Наконец, это находит завершение в тональном плане и аккордовой арке — своего рода фокусе идеи круга как «фигуры неподвижности». Она образована последовательностью мажорных трезвучий в эллиптическом терцовом сопоставлении, охватывающей полный круг и завершающейся исходной тональностью (Ми-мажор). Но последнее терцовое звено проходит в замедленном движении — полутонами, образуя тональный план центрального раздела вступления, после которого начальная гармоническая последовательность воспроизводится еще раз в конце в своем полном виде.

Всеми перечисленными средствами максимально замедляется движение и создается иллюзия остановленного («ставшего») времени, времени свершения космического сакрального события — рождественской ночи, космического мгновения природного и внутреннего покоя и созерцания. Музыка словно вступает во владения живописи, переключая внимание на развертывание пространственного континуума и им выражая время вечности.

Организация фактуры здесь также создает ощущение трехмерной объемности и разреженности пространства благодаря широкой разведенности по вертикали трех ее планов: глубокого, медленно сдвигающегося баса, как бы притягивающего к земле, колышавшихся в спокойном триольном

ритме «воздушно-атмосферных» аккордов среднего этажа и устремленной ввысь, серебристо звенящей там музыки звезд и лунного сияния. Пространственная горизонталь устремляется к беспредельности также через принцип орнамента: раз заданный рисунок среднего плана «плетется» в виде мелодико-ритмического оstinato, лишь со сменой гармонического колорита в звеньях. Темы месяца и звезд (главные и единственные темы вступления) имеют зеркально-симметричное строение.

Тема лунного сияния у валторн, пришедшая сюда из «Майской ночи», построена в форме гибкой, пластичной мелодической волны с подъемом вверх по нонаккорду и последующим плавным нисхождением. Черты ритмической симметрии заметны в ней в обрамлении срединного триольного движения крупными длительностями по краям. После непосредственно продолжающей ее темы звезд проводится ее обращение (с ритмическим усечением крайних звуков), образуя таким путем зеркально-симметричное завершение экспозиционно-тематического раздела. Характерно, что в репризе основной и обращенный варианты темы непосредственно сопоставляются в единую линию, обнаруживая полную симметрию (ц. 2, такты 4-10). Та же конструктивная идея лежит в строении темы звезд (такты 11-14 от начала вступления), в результате чего мелодические линии складываются из отдельных звеньев, комбинируемых в дальнейшем, но остающихся неизменными. Подобная структура тематизма определила и главную композиционно-синтаксическую особенность «Святого вечера»: повторность и комбинирование исходных тематических двухтактов, перенос их в другие тональности наподобие раппорта орнамента или звеньев мозаики. На таком «композиционном фоне» вступают в действие живописно-колористические средства воплощения этой поэтичнейшей звуковой картины.

Идея не функционального, а фонически-красочного сопоставления мажорных трезвучий, не принадлежащих одной тональности, изложена уже в самом начале, в аккордовом вступлении. Фонизм гармонии обусловлен и строением аккордов (мажорные трезвучия), и их расположением (от тесного в среднем регистре, через пространственное расширение в обе стороны — к охвату почти всего оркестрового диапазона), и в решающей мере характером их взаимодействия

— неожиданностью сопоставлений. Таким путем происходит как бы высвобождение красочности, фонизма аккорда из-под власти функциональности. Однако фонизм как краска во многом образуется и за счет неожиданности следования одного аккорда за другим, то есть косвенно включает в себя функциональность¹. На данную особенность гармонической красочности композитор опирается и в дальнейшем, в центральном разделе, где эллиптическое сопоставление разнотональных трезвучий дает постоянное мерцание, гибкую и подвижную игру тонально-гармонического колорита при единстве мажорности. Правда, здесь она обогащается еще одним приемом. Глубину и «неоднозначность» звуковой краски придает выдержанное почти постоянно, как принцип, помещение баса тоном ниже тоники трезвучия. При большом регистровом разрыве баса и аккорда и отсутствии разрешения возникающих секундааккордов этот прием приобретает значение особой краски, образует смешанность, комплексность звукоцвета. Вот это последовательно проводимое сочетание, наложение красок — светоносности мажорных трезвучий и их мягко-диссонансного «омрачения» глубоким басом — и рождает основной эффект вступления: создание светлой, открытой, любовной эмоциональной атмосферы «святого вечера» и одновременно — изысканно-красочного ночного колорита.

Среди средств тембровой звукописи вступления, помимо колорита лунного света, мягко струящегося в звучании валторн, скрипок и кларнета, поражает и буквально завораживает *тембровый эффект «музыки звезд»*. При простоте мелодико-ритмического рисунка темы главную нагрузку ее редкостной выразительности и «живописной» яркости берет на себя оркестр. Тембровые средства музыкальной живописи здесь представляются одними из самых впечатляющих в богатом корсаковском оркестре. Найденный художественный эффект, частично подготовленный «музыкой падающих звезд» в «Младце» («Ночь на горе Триглаве», ц. 4), с некоторым варьированием используется затем и в «Сказке о царе Салтане», и в «Золотом петушке», получая устойчивое значение главной «звездной» краски композитора (подобно

¹Теория фонизма с учетом функциональности разработана в статье *Е.В. Назайкинского* «Музыка — звуковой мир» // Советская музыка. 1986. № 12.

тому как это произошло и с «музыкой лунного света», и с тембровой окраской музыки моря). Напомним, что он создается комплексным акцентированным звучанием на одном тоне в высоком регистре необычного набора тембров: скрипок с трелью, скрипок пиццикато, челесты «каплями» (четвертными с паузами), гобоев — короткими «уколами» (восьмыми), флейты — с акцентами (половинными) и арфы. Холодно-звонкое акцентированное начало и постепенно рассеивающееся мерцание звездного света в трелях скрипки и вибрирующем тембре флейты создает не только звуковой, но и красочный зрительно-живописный образ. Теми же красками пользуется композитор и во вступлении к шестой картине, рисуя воздушное пространство ночного неба с играющими и пляшущими звездами, и для характеристики кометы в «Шествии кометы» из этой же картины.

Таким образом, зрительно оживающая в звучании картина ясной морозной звездной ночи накануне Рождества характеризуется композитором и космически — как объемлющая по вертикали все мироздание, и эмоционально — как состояние абсолютного покоя и ожидания, и пространственно — в необозримости ее просторов, и в общем колорите, и в живописно-образных «предметных» деталях (месяц, звезды, воздух).

Воздух становится в опере объектом специального воплощения во вступлении к шестой картине, которому Римский-Корсаков предпосылает ремарку: «Воздушное пространство. Месяц и звезды. Редкие и легкие облака». Здесь применяются особые средства пейзажной звукописи. Не вдаваясь в их подробный анализ, отметим только приемы звуковой «материализации» воздушной среды в состоянии покоя.

Вертикальный столб длительно выдерживаемого на пиа́ниссимо Ми мажорного аккорда в начале вступления, охватывающий практически весь диапазон оркестра, сразу определяет границы (вернее, безграничность) пространства и одновременно создает атмосферу тишины, длительности и ожидания. Она усиливается и последующим долгим звучанием этого же аккорда арпеджио у арфы, в медленном темпе и тишайшей динамике. Отдельные легкие звуки стаккато, невесомо повисающие в высоком регистре, образуют предельно разреженную одноплановую фактуру, из-за отсутствия глубоких планов как бы лишенную «земного притяжения». Впечатлению неподвижности способствует и

сама гармоническая основа фигурации — устойчивый тонический аккорд, спокойно перемещающийся в восходящем и нисходящем направлении, и равномерный ритм, подчеркивающий равнозначность всех тонов. В результате возникает эффект того, что в живописи получило название «валёрности» — атмосферности, свето-воздушной среды.

Примеры живописной трактовки звуковых пейзажей у Римского-Корсакова можно умножать, они представлены едва ли не в каждом его сочинении. Но и рассмотренные в анализах свидетельствуют о том, что в целостном и органичном стиле композитора были свои устойчивые и разнообразные средства музыкальной живописи, не ограничивающиеся только личным цветным восприятием тональностей и аккордов, хотя во многом и базирующиеся на нем. В целом их значение следует оценивать более масштабно: и в плане трактовки пространства и времени, определяющих координаты его художественной картины мира (композиция и фактура), и в аспекте звукоизображения (мелодика и линейные принципы многоголосия), и с точки зрения цвето-колористических основ стиля (трактовка лада, тональности, гармонии, тембра). Будучи осмысленными в таком объеме, они касаются практически всех главных черт стиля композитора и обнаруживают основополагающий характер в его художественном мышлении.

* * *

Каков же характер музыкальной живописи Римского-Корсакова и как он связан с развитием изобразительного искусства своего времени?

В целом творчество композитора демонстрирует изысканный стиль (и по исторической классификации самого Римского-Корсакова, выделяющего в истории музыки строгий, свободный и изысканный стили¹, и в смысле качественной характеристики), в котором живописно-колористическое начало имеет первостепенное значение. Он неоднократно подчеркивал в письмах, в учебнике оркестровки, что работает «красками», как живописец, что музыка его рождается сразу в «живописном» колорите оркестра, отмечал разницу между собственно инструментровкой как раскрашиванием красками карандашного рисунка и живопис-

¹ *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 69.

ностью как органической основой присущего ему «способа творчества». При этом композитор постоянно пользуется параллелями и аналогиями с живописью, что характеризует состояние его творческого сознания и отличает от других крупных композиторов, также мыслящих оркестрово (например, от Чайковского). Отметим также, что тяготение к оркестру и целенаправленное овладение его колористическими средствами выявилось у Римского-Корсакова уже в самом начале творческого пути (см., например, его письма к М.А. Балакиреву во время кругосветного плавания) и скоро сделало его в данном отношении вне сравнения, что и было засвидетельствовано современниками. Так, Ц.А. Кюи уже в 1872 г. писал после исполнения «Антара»: «Корсаков, даже в наше время вообще хорошей инструментовки, выдается в этом деле своею даровитостью и творчеством. Он создает эффекты новые, небывалые сочетания инструментов и всегда чрезвычайно счастливые. Звук его оркестра всегда красив и разнообразен до бесконечности»¹. И при этом выделяет «волнообразные перекаты струнных» и «подводные» краски в «Садко», «кровавый оттенок» в музыке «Антара»², то есть изобразительные и колористические «живописные» черты. И в дальнейшем великолепное, мощное, утонченно-воздушное и поэтичное, сверкающее бесконечными оттенками красок звучание оркестра было одним из основных колористических средств его музыкально-живописного стиля.

Однако изначальная тембровая окрашенность сочиняемого — это еще не все. Звукопись красками, цветом и светом — как работа живописца — характеризовала все этапы сочинения и все компоненты стиливой палитры композитора. Его мелодия всегда рождалась не только в тембровом, но и в гармоническом колорите. На эту изначальную связь мелодии с гармонией и даже на производность мелодической линии от гармонии как на характерную черту своего стиля композитор указывал в «Летописи»³. Но что значит в условиях творчества Римского-Корсакова эта гармоническая подоснова мелодии, когда и тональности, и отдельные гармонические сочетания имели для него цветковое выражение, составляя своеобразную

¹ Кюи Ц.А. Избранные статьи. Л., 1952. С. 193.

² Там же. С. 127, 128, 193.

³ Римский-Корсаков Н. Летопись. С. 262.

звуко-цветовую палитру? То, что мелодия тоже мыслилась колористически окрашенной, несла на себе «рефлексы» тонально-гармонического звуко-цвета. Правда, учитывая роль природных звуко-цветовых ассоциаций в творческом процессе Римского-Корсакова, не будем преувеличивать их значение в конечном художественном результате. Но и совсем сбрасывать их со счетов было бы неверным, так как они объясняют устойчивый характер использования композитором определенных тонально-гармонических средств. Все же и при наличии цветного слуха его колористическая трактовка гармонии опирается на ее общезначимые фонические свойства, многократно активизирует и развивает их созданием новых необычных звуковых сочетаний, опорой на симметричные лады с ослабленной функциональностью, предпочтением красочных, а не функциональных сопоставлений аккордов, использованием последовательностей увеличенных и уменьшенных трезвучий, цепочек неразрешаемых диссонансов и многими другими средствами выявления гармонической красочности. Поэтому гармония Римского-Корсакова, как и его оркестр, определяет во многом так изумляющее в его партитурах богатство и разнообразие, насыщенность и тонкость в оттенках собственно колористического, цветового решения¹.

Пользование цветом и светом в музыкальной живописи Римского-Корсакова достигает такого совершенства, что ему становится подвластным не только создание «цветовых» картин рассветов и закатов, передача лунного сияния и мерцающего света звезд, густых облаков и заходящего месяца («Ночь перед Рождеством», картина восьмая, ц. 205, «Ночь на горе Триглаве» в «Младе»), багряно-фиолетового колорита фантастических сцен, детализированных переходов цветов (как, например: «Синеватый цвет бледнеет и, переходя в красноватый, исчезает» — «Млада», действие IV, сцена 3), но и в высшей степени дерзновенная задача — **воплощение в музыке семи цветов радуги**. В заключительной картине четвертого действия «Млады» она осуществлена в чередовании

¹ «Гармоническое знание композитора — вне конкурса, — писал композитор. — Профессор знает гармонию, как человек, умеющий хорошо плавать, свободно держится на воде. Для композитора гармония есть его стихия, как вода есть стихия для рыбы» — *Римский-Корсаков Н.* Полн. собр. соч. Т. 2. С. 71.

семи «разноцветных» трезвучий (мажорных, минорных и уменьшенных, расположенных в определенной последовательности и помеченных цифрами, как отдельные цвета), в красочных арпеджио арфы, охватывающих большой диапазон, подобно дуге на небосклоне, с сопровождением их сияющим, светоносным тремоло скрипок в высоком регистре¹. Современники отмечали даже наличие в разных операх композитора присущего им доминирующего цветового колорита, своей живописной тональности: «Для каждой оперы у него свой набор красок, который, несмотря на повторение приемов, дает свой, новый, господствующий тон каждому произведению, — писал один из критиков. — На этот раз (речь идет о «Китеже». — Л.С.) Римский-Корсаков взял такие краски, каких у него еще не бывало... бледные и нежные нестеровские краски. Этот светлый, без резких теней, намеренно упрощенный и в то же время неуволимо притягательный тон господствует и в пейзажах и картинах Нестерова, и в музыке «Китежа»»².

И все же краска в музыкальной живописи композитора не довлеет, не приобретает самоценное и формообразующее значение, не способствует переходу в звукопись цветовыми пятнами. Основой формообразования остается четкий, определенный рисунок мелодической линии и наполнение фактуры соотносимыми с ним узорами фигурационных голосов. Мелодический рисунок у Римского-Корсакова, как было выявлено в анализах, живописно-изобразительный в своем существе и своих истоках, всегда связан с организацией пространства и композицией. Он задает ритм и план композиции, обуславливает смены тембрового и гармонического колорита, находясь с ним в полном единстве, от него исходит игра цвета, света и тени. Более того, роль его в стиле композитора, при сохранении такой же колористической

¹Правда, здесь надо отметить элемент соперничества с Р. Вагнером, впервые осуществившим эту задачу в «Кольце нибелунга», — элемент, очень сильно проявившийся в «Младе» — своего рода «вызове» Вагнеру после пережитого художественного потрясения от знакомства с оперной тетралогией великого немецкого композитора на репетициях и спектаклях в Мариинском театре в 1889 г.

²*Карасев П.* «Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии» Н.А. Римского-Корсакова // Русская музыкальная газета. 1908. № 39–40. С. 847.

интенсивности, постепенно все более возрастает, что насыщает фактуру его поздних произведений «сплетением разноцветных нитей, цветением рисунка»¹, сообщает ей черты линейности. Если же внимательно присмотреться к самому характеру мелодической линии и специфическим чертам ее строения, то становится очевидным ее орнаментальный характер. В ней всегда есть основная ячейка как исходный материал для комбинирования — и дальнейшая «вязь» вариаций попевок, демонстрирующая ювелирно-виртуозное мастерство композитора в составлении дивных узоров и орнаментов своих мелодических линий. В подобном повышении роли линии и наделении ее чертами орнамента, в орнаментальности ритма и композиции в произведениях Римско-го-Корсакова 1890—1900-х годов сказывается проявление графического начала и возрастание общей декоративности стиля, что специалисты выделяют в качестве генеральной тенденции и в развитии изобразительного искусства этого времени². В таком сочетании графической доминанты с яркостью и изысканностью цвето-колористического решения видится одна из специфических черт музыкально-живописного стиля композитора. Но здесь мы уже переходим в область эволюционных процессов в его творчестве.

Если сравнить музыкальную живопись природы у Римско-го-Корсакова в сочинениях 1870—1880-х, 1890-х и 1900-х годов, то обнаружится значительная стилевая дистанция и в средствах, и в общей художественно-эстетической трактовке пейзажа. Напомним, что творчество композитора приходится на время рождения и блистательного расцвета русского лирического пейзажа как явления мирового значения в творчестве сначала старших передвижников — А.К. Саврасова, В.Д. Поленова, В.М. Васнецова, А.И. Куинджи, Ф.А. Васильева, И.И. Шишкина, а с середины 1880-х годов — уже у нового поколения его выдающихся мастеров — И.И. Левитана, К.А. Коровина, М.В. Нестерова, М.А. Врубеля, В.Е. Борисова-Мусатова. Бывший раньше «фоном» или «видом», «пейзаж настроения» становится выражением нового мировосприятия и не только получает самостоятельную трактовку,

¹ Асафьев Б.В. Избр. труды. Т. 3. С. 210.

² См.: Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929.

но и изменяет внутреннюю структуру других жанров. Отныне эволюция русского изобразительного искусства неразрывно связана с пейзажем и в нем находит яркое выражение. «Новый стиль начался в живописи пейзажем, сделал его надолго главенствующим жанром и выработал пейзажный подход ко всем явлениям окружающего мира, — писал А.А. Федоров-Давыдов об отечественном искусстве 1880—1890-х годов. — Начиная отсюда и вплоть до окончательного утверждения нового стиля (имеется в виду стиль модерн. — Л.С.) пейзаж играет роль главного носителя формальных достижений стиля»¹.

Пейзаж переключал внимание с социальной действительности на внесоциальные моменты жизни, делал доминантой художественного воплощения не психологизм характеров, наблюдаемых в объективной действительности, а психологизм иного рода — восприятия художником окружающего мира. Перемещение же центра художественных устремлений с действительности (с «объекта творчества») на характер ее восприятия и трактовки, представленное в это время в разных видах искусства, повышало значение авторской преобразующей воли, переводя реальность из предмета изображения в средство изображения (и выражения) и подготавливая тем самым скачок к программной денатурализации искусства начала XX века.

Этапы этой эволюции предстают и в творчестве Римского-Корсакова. От одухотворенной реалистически-пейзажной живописи даже в фантастических сценах «Майской ночи», «Снегурочки», «Млады» композитор приходит к декоративно трактованному пейзажу в «Ночи перед Рождеством» и «Сказке о царе Салтане», к созданию условно-аллегорического фантастического пейзажа в «Кашее Бессмертном»² и символистского пейзажа в «Золотом петушке». Щедрая колористическая живопись с изобразительно-объемной пластической интонацией уступает место более изысканной и утонченной звукописи, чувственная

¹Там же. С. 11-12.

²Интересно, что подобное определение концептуального смысла пейзажа через символику огненных маков как цветов зла и послужило толчком к сочинению оперы. «Теперь я не могу не сочинить «Кашея!» — воскликнул композитор, по свидетельству И.И. Лапшина, увидев в саду ярко-красные пышные маки. См.: *Лапшин И.И.* Художественное творчество. С 94.

полнота, «осязаемость» образов сменяется психологической опосредованностью и остраненностью под воздействием декоративно-упорядочивающей роли орнамента. На смену «правде видения» приходит преобразованность природно-предметных образов, их символическая трактовка, иносказательность, метафоричность и эстетизм выражения.

Изменения в языке сказываются в повышении значения специфических ладогармонических средств — симметричных искусственных ладов, хроматизмов, диссонансов; симметричность и орнаментальность господствуют в композиции. В разных элементах стиля все более обнаруживаются черты того присущего Римскому-Корсакову качества, которое Ф.И. Шаляпин называл «художественным аристократизмом»¹. Все это позволяет говорить о возрастающей декоративности стиля композитора и о преломлении в произведениях Римского-Корсакова с рубежа XIX—XX веков **характерных черт стиля модерн**, который господствовал в это время в русском и европейском изобразительном искусстве и который в искусствоведении последних десятилетий получил устойчивую трактовку как исторически последний стиль эпохи². Естественно, что в качестве такового он не мог не найти претворения в музыке, так как стиль вырабатывают крупные движения истории и культуры, создающие общие предпосылки и условия для развития разных видов искусства. Процесс ассимиляции художественных элементов стиля у Римского-Корсакова был естественным еще и потому, что с середины 1890-х годов у него установились постоянные активные творческие взаимоотношения с художниками Абрамцевского кружка, работающими в Мамонтовской опере, в деятельности которых и прокладывал себе дорогу новый стиль.

Более того, само **формирование стиля модерн проходило при непосредственном общении художников с музыкой Римского-Корсакова**. Особое значение здесь имело творчество М.А. Врубеля — родоначальника «декоративного стиля русского модерна в его духовно-образном и изобразительном

¹Суздаlev П.К. Врубель. Музыка. Театр. М., 1983. С. 243.

²См. напр.: Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков; Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980.

единстве»¹, который неоднократно свидетельствовал о своей горячей любви к музыке композитора и особенно о «страсти к музыке моря», в которой он находил свои изумительные перламутрово-переливчатые краски и впечатления от которой он превращал в живописные и декоративные образы. «Я могу без конца слушать оркестр, в особенности МОРЕ. Я каждый раз нахожу в нем новую прелесть, вижу какие-то фантастические тона», – говорил Врубель о музыке «Садко» и «Салтана»². И хоть отношение Римского-Корсакова к Врубелю по форме выражения было сдержанным, однако продолжительное и интенсивное творческое общение с такой крупной и самобытной художественной индивидуальностью, равно как и с другими выдающимися мастерами этого объединения (известна особая любовь композитора к живописи В.М. Васнецова), при том пристальном интересе к современности в искусстве, который всегда отличал композитора, не могло не сказаться в его творчестве.

И действительно, возрастающая антинатурлистичность мышления, ретроспективизм, сказавшийся в обращении к классицистской («Моцарт и Сальери») и античной (Прелюдия-кантата «Из Гомера») теме, в обращении к римскому прошлому («Сервилия»), к русскому сказочному лубку («Сказка о царе Салтане»), к условному театру с зашифрованным иносказательным содержанием и принципом маски («Кашей», «Золотой петушок»), а также многозначный символический смысл, вкладываемый в знакомые сказочные сюжеты, «крайняя склонность к стилизации» (Б.В. Асафьев), утонченный эстетизм позднего стиля и наличие в нем черт графически-декоративной стилиевой системы модерна – во всем этом достаточно отчетливо проступают очертания последнего европейского стиля эпохи.

«Опера представляется мне в виде павлиньего пера», – сказал композитор о своем последнем законченном произведении³. Высказывание это представляется весьма знаменательным. Во-первых, оно являет собою как бы фокус представлений о будущей опере, где в «снятом виде» присутствует характеристика ее стиля, и стиль этот в своем

¹Суздалев П.К. Врубель. Музыка. Театр. С. 296.

²Там же. С. 277.

³Цит. по: Лапшин И.И. Художественное творчество. С. 94.

основании имеет для композитора зрительно-образное, декоративно-цветовое выражение. Характерно, что и в конце творческого пути художественный замысел у Римского-Корсакова «свертывается» на зрительном образе и исходит от него. Но сам зрительный образ отражает значительнейшую стилевую эволюцию, пройденную его автором, и обладает едва ли не символическим значением в искусстве и культуре начала нового века. Павлинье перо — излюбленный мотив в изобразительном искусстве модерна (в частности, в декоративных орнаментах М.А. Врубеля), в оформлении интерьеров и даже в стиле одежды, в моде. Можно сказать, что за этими словами встает целая эпоха европейского искусства, духовно-художественных устремлений общества, стиль жизни.

Наконец, изысканный эстетизм приведенной фразы характеризует и состояние сознания композитора, направление его художественно-стилевых поисков. Так мог сказать только художник, не чуждый модерну. И «Золотой петушок» подтверждает это. «Панэстетизм»¹ оперы, при очевидной социальной направленности и глубоком концептуальном содержании, свидетельствует об изменениях в музыкально-живописном стиле его автора, при сохранении фундаментальных идейно-художественных установок, уходящих корнями в эстетику 1860–1870-х годов, которую композитор так охранительно отстаивал на протяжении своего долгого творческого пути. И в этом видится специфика позднего стиля Римского-Корсакова, ассимилирующего новые течения в современном художественном творчестве и удерживающего масштабные идеалы передового русского искусства эпохи его «золотого расцвета».

¹Характеристика Д.В. Сарабьяновым доминирующего качества стиля модерн. См.: *Сарабьянов Д.В.* К определению стиля модерн // Советское искусствознание, 78. М., 1979. Вып. 2. С. 213.

ЧАСТЬ III

**Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ И XX ВЕК:
ПУТИ В БУДУЩЕЕ**

6. ОБРЯД В СТИЛЕ МОДЕРН В «СВАДЕБКЕ» И. СТРАВИНСКОГО

Масштаб сделанного Римским-Корсаковым для XX века еще предстоит оценить, хотя в этом направлении сделано уже немало. Совершив мощный синтез и завершив великую эпоху русской классики, он одновременно невероятным взлетом своего новаторства в произведениях последнего творческого десятилетия формирует звукотехническое мышление уже нового века. Его завоевания здесь огромны и к настоящему времени еще не вполне выявлены. А между тем достаточно вспомнить среди множества его учеников таких величайших новаторов, которые радикально изменили «картину музыки» прошедшего столетия, как Стравинский и Прокофьев, воспринявших завоевания великого учителя и развивших их в разных направлениях, чтобы масштаб значения Римского-Корсакова для развития отечественной и мировой музыки последующего времени предстал в сколько-нибудь соответствующем объеме. Каждый из его учеников взял от учителя свое, но ни один не двигался «мимо Римского-Корсакова», невзирая на их порой «отталкивающиеся» высказывания. Созданная им композиторская школа «петербургского академизма», продолженная как его первенцами Лядовым и Глазуновым, так и учениками его учеников (от Шостаковича до Слонимского, Тищенко и других ее выдающихся представителей, а также транслированная в Москву Мясковским), и поныне составляет обширное пространство русской музыкальной культуры.

Среди ближайших учеников Римского-Корсакова И.Ф. Стравинский, безусловно, занимает выдающееся место. Создатель радикально новаторской концепции музыки, ее смысла, назначения и внутренней организации, «нового типа музыкального высказывания как такового»¹, он не просто повлиял на многих композиторов отечественной и мировой музыкальной ойкумены, но во многом прокладывал и определял сами пути развития музыки в XX столетии. Вместе с тем «“чудо Стравинского“ — произошло в России»² и выросло во многих своих направлениях из творчества Римского-Корсакова, послужившего для него благодатной исходной почвой: в мифологизме мышления, всегда обращенного к абсолютному порядку и непреложности вечного, в неоклассицизме на почве античности («Из Гомера» — «Аполлон Мусагет»), в знаменитой октатонике, которая была гармонической системой в особо сложных формах и в сочетании с диатоникой в позднем творчестве учителя, и в общей инвенторской концепции стиля — ценности изобретения и мастерства как совершенства ремесла. А также в преемственности ряда идей и концепций, словно бы завершающих путь Римского-Корсакова в условиях уже другого времени и новой концепции стиля. Нет сомнения в том, что «Весна священная», как мистерия весеннего жертвоприношения, в которой миф «свернут» в ритуал, вырастает из «Снегурочки», с ее развернутой многоярусной мифологической конструкцией, повествовательной «структурой сюжета» и «живыми» персонажами. Сходным образом и «Свадебка» завершает мифопоэтическую трактовку свадебного обряда в операх Римского-Корсакова (ибо свадебный обряд как центр социального универсума, определяющий во многом его бытие, присутствует в большинстве опер учителя и особым образом трактован в той же «Снегурочке») и уже полностью эмансипирует его от оперного сюжета и иного, внеположного ему действия. И вновь композитор осуществляет это тем же путем — архайзируя его «свертыванием» до ритуала, до его вечного, все-

¹Целостному всестороннему изучению творчества И.Ф. Стравинского посвящено исследование С.И. Савенко «Мир Стравинского». М.: Композитор, 2001. Цит. со с. 105.

²Из письма П.П. Сувчинского к И.Ф. Стравинскому от 22 апреля 1960 года. Там же. С. 310.

человеческого ядра, но одновременно в его национальной, ярко характерной специфике. Тем самым Стравинский логически завершает путь Римского-Корсакова в трактовке и календарно-космологических, и семейно-родовых обрядов, словно возвращая их к архаичным сакральным моделям во всей полноте их смысла и значения.

* * *

Новаторство И. Стравинского многопланово раскрыто в посвященной ему обширной музыковедческой литературе. Нисколько не умаляя индивидуальных завоеваний композитора, полагаем необходимым более глубоко раскрыть тот факт, что в перевороте, совершенном крупнейшим реформатором искусства, заслуга во многом принадлежит «не личному творчеству, а совокупности опыта эпохи»¹. Исходя из этого, попытаемся понять феномен «Свадебки» — произведения хоть и много исследовавшегося, но все еще, на наш взгляд, остающегося загадкой.

Особое место «Свадебки» в творческой эволюции Стравинского и уникальность запечатленных в ней художественных достижений отмечаются всеми авторами². Но помимо первоначального целостного анализа в «Книге о Стравинском» Б. Асафьева и статье В. Беляева, а также в соответствующих разделах в монографиях Б. Ярустовского и М. Друскина³ «Свадебка» исследуется музыковедами лишь в связи с различными аспектами претворения русского фольклора: как поэтической основы⁴, как истока ее

¹Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977. С. 160.

²Перечисляемая далее литература — на момент первой публикации статьи: Серебрякова Л.А. Некоторые черты стиля модерн в «Свадебке» И. Стравинского // Музыка — культура — человек. Сб. ст. Вып. 1. Свердловск: Изд-во УрГУ, 1988.

³Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. — Л., 1977; Беляев В.М. «Свадебка» Игоря Стравинского // Беляев В. М. Мусоргский. Скрябин. Стравинский. — М., 1972; Ярустовский Б.М. Игорь Стравинский. 2-е изд. М., 1969; Друскин М. Игорь Стравинский. 3-е изд. — М.; Л., 1982.

⁴Биркан Р. О поэтическом тексте «Свадебки» Стравинского // Русская музыка на рубеже XX века. Л., 1966; Паисов Ю. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи, воспоминания. — М., 1985.

ладовой организации¹, особенностей мелодики, метроритма, тематизма и формообразования², структуры хорового многоголосия³. Закономерность подобного подхода к сочинению, являющемуся вершиной «русского» периода и демонстрирующему в окристаллизованном виде новые принципы работы с народным материалом, не вызывает сомнений.

Однако «Свадебка» заняла значительное место в истории музыки не только как опыт трактовки фольклора, но и как произведение, оказавшееся редкостным образцом претворения в музыке ведущих тенденций русского и европейского искусства начала XX века. Поэтому попытка осмыслить феномен «Свадебки» как самостоятельного концептуального целого со своим неповторимым художественным миром, воплощенным в оригинальной стилистической манере и обладающим поистине суггестивно-завораживающей силой воздействия, требует иного подхода — выявления лежащих в ее основе эстетико-художественных установок (реализованных в принципах преобразования исходного фольклорного материала) и их обусловленности духовным и художественным контекстом эпохи.

Исследования и публикации последних лет, посвященные русской художественной культуре и искусству конца XIX—начала XX веков, создают предпосылки для решения такой задачи. Вместе с тем мы сталкиваемся здесь с определенными трудностями. С одной стороны, «Свадебка» не укладывается в рамки ни одного выделяемого в музыкально-историческом процессе данного периода течения, с другой — обусловленность ее эпохой создания все же несомнен-

¹Паисов Ю. О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973; Головинский Г. Стравинский и фольклор: наблюдения и заметки // И.Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания. М., 1985.

²Биркан Р. О тематизме «Свадебки» Стравинского // Из истории музыки XX века. М., 1971; Григорьева Г. Русский фольклор в сочинениях Стравинского // Музыка и современность. М., 1969. Вып. 6; Паисов Ю. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи, воспоминания. М., 1985; Сергеев Л. О мелодике Стравинского в произведениях русского периода творчества // Вопросы теории музыки. — М., 1975. Вып. 3.

³Головинский Г. Стравинский и фольклор: наблюдения и заметки // И.Ф. Стравинский. Статьи, воспоминания. М., 1985.

на. Стремление найти идейно-образные и стилевые истоки произведения приводит к необходимости более широко обозрения и делает целесообразными поиски в области смежных искусств. Это представляется особенно важным при анализе творчества такого художника, как Стравинский, которому свойственна всеохватность по отношению к художественной культуре своего (и не только своего) времени, а взаимоотношения с театральным и изобразительным искусством имели творчески актуальное, а нередко и стилиобразующее значение.

Подобные поиски рождают убеждение, что, несмотря на множественность преломившихся в «Свадебке» тенденций, наиболее адекватно она может быть понята через призму того стиля, в атмосфере которого проходило творческое формирование ее автора и чье влияние определило некоторые «сквозные» черты эстетической системы Стравинского. Имеется в виду стиль модерн, приобретший на рубеже веков интернациональное значение, а в России нашедший наиболее яркое выражение в деятельности объединения «Мир искусства», участником и единомышленником которого на определенном этапе был Стравинский.

Влияние «Мира искусства» на Стравинского, подтвержденное им самим¹, отмечается всеми исследователями, но, как правило, сводится к живописно-колористическим поискам композитора на рубеже 1900—1910-х годов с кульминацией в балете «Жар-птица». Нам же оно представляется более обширным, подобно тому как более многогранным был сам стиль, творчески разрабатываемый мирискусниками.

Как и любой другой стиль, модерн представлял собой сложное, многосоставное явление, имевшее различные формы выражения. Попытка его целостной характеристики осложняется еще и тем, что он заметно эволюционировал на протяжении нескольких десятилетий господства в русском и европейском изобразительном искусстве конца XIX—начала XX веков, а также оказывал влияние постфактум, уже после своего ухода (в 1910—1920-е годы). Неоднозначными были пути и формы его взаимодействия с идейными течениями и другими стилевыми тенденциями своего времени. И все же его сущность отчетливо проступала в общих

¹Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 54.

принципах отражения и преображения действительности, в устойчивых стилистических приемах, что наглядно выявлено в современных исследованиях.

Модерн, довольно долго оценивавшийся негативно в отечественном и европейском искусствознании, в работах недавнего времени был восстановлен в правах и стал трактоваться как исторически последний из общеевропейских стилей эпохи. Естественно предположить, что в качестве такового он не мог не оказывать воздействия на развитие разных видов искусства. И действительно, многие его особенности, раскрытые в трудах А.А. Федорова-Давыдова, Г.А. Недоши-вина, Г.Ю. Стернина, Е.И. Кириченко, Д.В. Сарабьянова¹, совпадают, по существу, с тем, что определяло специфику развития театра и музыки тех лет и нашло выражение, в частности, в деятельности Мейерхольда и Стравинского. Но если в истории изобразительного искусства и архитектуры изучение модерна уже заняло прочное место и по этим проблемам накоплен уже значительный материал, то в других областях искусствознания, в том числе в музыкознании, его проблематика еще не была подвергнута специальному рассмотрению².

Причина может быть в том, что в музыке он не занимал того доминантного положения, которое ему принадлежало в живописи, графике и архитектуре. Однако игнорировать воздействие такого мощного стиливого потока на смежные искусства, особенно в условиях типичного для начала века стремления их к синтезу и наиболее активного взаимодействия живописи, театра и музыки, представляется непродуктивным для музыкознания как исторической гу-

¹Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. — М., 1929; Недошин Г.А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. — М., 1972; Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970; Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-х — 1910-х годов. М., 1978; Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн // Советское искусство-знание⁷⁸. М., 1979. Вып. 2; Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. — М., 1980.

²В настоящее время уже появился ряд исследований, в том числе монографии: Скворцова И.А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX—XX веков. — М., 2009; Дегтярева Н.И. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии. СПб., 2010 и др. работы.

манитарной науки. Такая позиция обедняет представления о русской музыке данного периода, о происходящих в ней эволюционных процессах в области художественного мышления, общих с другими искусствами, о творчестве отдельных авторов и о ряде произведений, особенности которых нередко трудно понять иным путем, минуя модерн.

Понимая невозможность глобальной постановки вопроса о стиле модерн в русской музыке в рамках статьи, мы ограничим свою задачу рассмотрением действия некоторых его принципов в «Свадебке». Именно такой подход, на наш взгляд, позволяет объяснить ее концептуальное и стилистическое своеобразие, глубинную метафорическую сущность, новаторство работы автора с фольклором как истоком и основой сочинения. Заметим только, что влияние модерна на Стравинского было непосредственным и его черты проступают в разных опусах «русского» периода: даже в самом переходе композитора от «живописного» стиля — к «графическому» (по удачному определению А. Шнитке)¹ угадывается эволюция модерна, направленная от импрессионистско-символистской живописи 1880—1890-х годов ко все более полному выявлению декоративно-графической доминанты в 1900-е годы. Вместе с тем и самобытность «Свадебки» не объемлется целиком претворением черт модерна. Подобно тому как сам стиль был более многомерным, нежели любое его конкретное воплощение, в «Свадебке» преломились и другие стилевые тенденции времени — неопримитивизм, неоклассицизм, экспрессионизм, исторически преемственно связанные с модерном, но в 1910-е годы обособившиеся и получившие самостоятельное развитие. Так, неопримитивизм был подготовлен «неорусским стилем» в модерне, неоклассицизм — его ориентацией на стилевые модели прошлого, а экспрессионизм — эмоциональной доминантой².

¹ Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Стравинский И.Ф. Статьи и материалы. М., 1973. С. 403.

² По свидетельству Г.Ю. Стернина, «своей эмоциональной сутью модерн ближе всего прикоснулся к тем сторонам европейского искусства, которые предвещали развитие экспрессионизма, и в алогичности гнутых форм... лишенных привычной архитектоники, было нечто от своенравной одержимости, с которой линия деформирует тревожный мир в картинах Ван-Гога или Мунка» (Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX-XX веков. С. 198).

Подобное взаимодействие есть, на наш взгляд, и в «Свадебке», и этим во многом определяется ее «пограничное» положение в творческой эволюции Стравинского. С одной стороны, она завершает «русский» период, с другой — входит в неоклассицистский, поскольку фольклор здесь впервые выступает не только как интонационный источник, но и как модель: народный обряд взят в виде целостной системы, во взаимоотношении всех ее элементов. А в том, как он трактуется, в напряженно-терпком звучании политональных наложений, в жесткости ритма, в диссонирующей линейной фактуре и других факторах, обеспечивающих само качество звучания, угадываются эмоциональные и стилистические черты экспрессионизма. Но все это прихотливое сочетание зиждется на фундаменте некоторых стилиобразующих художественных принципов модерна.

По мнению Г.Ю. Стернина (с ним солидарен и Д.В. Сарабьянов), «модерн с самого же начала... осознавал себя неким средоточием важных историко-культурных, социологических и духовных проблем эпохи... пытался представить себя монопольным представителем художественного прогресса»¹. Понимая так свою миссию, подтверждая ее ярчайшими творческими достижениями европейского значения в области живописи, архитектуры и прикладного искусства, сделав основными жанрами также книжную графику и театральные декорации, модерн перешагивал границы изобразительного искусства, затрагивая и театр, и музыку. Он как бы сфокусировал искания многих художников и, в частности, объединил их в синтетическом действе в театре, что особенно ярко раскрылось в музыкальных, и прежде всего в балетных спектаклях². Здесь возрастает роль специфически зрелищных форм и значение декоратора-живописца: вспомогательное прежде, оно становится основным у С. Дягилева — достаточно

¹Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. С. 195.

²Напомним, что кульминацией в деятельности «Мира искусства» были «Русские сезоны» 1909–1914 годов, представлявшие собой цельное художественное явление, основанное на общих принципах, которые на протяжении многих лет коллективно вырабатывались участниками объединения и были едиными в живописи, театре, музыке, хореографии (Лапшина Н. «Мир искусства»: Очерки теории и творческой практики. — М., 1977. С. 221).

вспомнить участие А. Головина, А. Бенуа, Н. Рериха, С. Судейкина не только в постановках, но и в создании театральных произведений Стравинского. Эта специфически русская «театроκραтия»¹ отразила ряд ведущих особенностей стиля: стремление к синтезу, к зрелищности, к широко понимаемой декоративности.

Театр имел и более широкое значение в культуре времени и в формировании стилевых принципов модерна. Театрализация действительности становится характерным способом ее художественного преобразования, в чем выразилось тяготение к антинатуралистическому истолкованию жизни, нараставшее в искусстве последних десятилетий XIX века и приобретшее в модерне значение определяющей черты стиля. В противоположность «эпохе Мусоргского», старающейся максимально приблизиться к реальности, дать «картину жизни», раскрыть «правду жизни», искусство начала века стремится к созданию «новой реальности», к *«преодолению быта в быте»* и поискам *«сверхнатурального»*². Данная задача требовала изменения в подходе художника к натурному материалу — перевода его в условный план, воспроизведения не изнутри — на основе *«эффекта присутствия»*, а извне — на основе *«эффекта остранения»*, с открытым введением авторской дистанции. В связи с этим активизируется интерес к искусству различных эпох и стилей, порождая своеобразное стилевое «многоязычие» модерна, и особенно — к глубинным слоям народно-зрелищной культуры и национальной архаике. Возрождаются те формы народного площадного действия, в которых был силен элемент метафорического преобразования обыденного, бытового — в иной, надбытовой мир, а также ярко выражено игровое начало.

Так формируются важнейшие черты стиля: трансформация исходного, нередко бытового материала, наполнение его многозначным содержанием, превращение в метафору, в иносказание, желание представить его как шифр сложного смысла. «Мерцание» смысла, сочетание утонченности, изыска, экзотики с натурой — типичная «среда» модерна.

¹Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 197.

²Мейерхольд В.Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть 1. М., 1968.

Одним из основных приемов становится эстетизация материала путем очуждения, распространенным — *мотив и принцип маски*. Маска зашифровывает образ, делает его амбивалентным. Загадочность, многомерность образа-маски и привлекает к ней художников модерна, ибо она действует там, где «обыденное и по строгому счету ничего не значащее вдруг приобретает некое эстетическое значение»¹. Основываясь на натурном правдоподобию, будучи связанной, как правило, с театральными-карнавальными сюжетами, маска вместе с тем дает сверхнатуральную трактовку образа, соединяя в нем сущее и загадочное, природное и условное, а это — программная черта стиля, которую специалисты выделяют как «самую суть мышления художника модерна, основу его творческого метода»².

Аналогичные искания, как известно, шли в музыкальном и драматическом театре. О «магической силе маски», о маске как «символе театра», о необходимости возрождения актерского искусства, основанного на «боготворении маски, жеста и движений», пишет В.Э. Мейерхольд, решавший задачу «театрализации» театра практически — на сцене и теоретически — в работах 1900—1910-х годов, среди которых выделяется статья «Балаган» (1912 год). В ней, в виде своеобразно трактуемой концепции гротеска, буквально с формульной точностью изложены идеи и принципы, разрабатываемые и художниками модерна, что позволяет говорить об общих стилевых установках в искусстве данного времени. Выделим их, поскольку они объясняют и существенные особенности «Свадебки».

Первое, на что обращает внимание режиссер, — это анти-натуралистическая сущность гротеска, его направленность на раскрытие концептуального, авторского начала, на постановку крупных вопросов бытия в его целостности, а не на анализ частных. Затем — парадоксальность, которую Мейерхольд называет «своеобразностью», смешение в гротеске полярных жизненных начал и в связи с этим — последовательно проводимая двуплановость, двойственное отношение к представляемому действию, осуществляемое

¹Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 200.

²Там же. С. 215.

путем перевода зрителя из одного плана восприятия в другой («выведение предмета из автоматизма восприятия», как формулировал это В. Шкловский). Значительным в гротеске автор считает также «мотив подмены», создающий атмосферу «таинственных намеков», придающий воплощаемому характер «знакомо-чуждого», — то есть, принцип очуждения. Он трактуется им как прием, имеющий концептуальное значение, направленный на «преодоление быта в быте», служащий ступенью восхождения к «сверхнатуральному», «феноменальному», «непостижимому». И последний из выделяемых Мейерхольдом существенных признаков гротеска, тоже реализованный в «Свадебке», более того, определяющий во многом ее самобытность и необычность претворения фольклора, — это *подчинение психологизма декоративной задаче* — принцип, основанный на борьбе содержания и формы, где психологизм содержания как бы преодолевается (остраняется) формой¹.

Помимо общих принципов модерна на Стравинского оказали влияние и его стилистические (языковые) особенности. «Модерн — это стиль, знаменующий полное *торжество графизма*», — определяет Д. В. Сарабьянов². Графика становится не только излюбленным жанром художников. Графическое видение, интерпретация действительности доминируют и в других жанрах, что приводит к плоскостности, к нейтрализации объема плоскостью, к стремлению «дать двумерную формулу трехмерных свойств объема»³. Это обусловило эмансипацию линии, превращение ее в основной выразительный и конструктивный элемент, постепенное высвобождение от объема и насыщение собственной выразительностью. Наиболее ярко это проявилось в творчестве талантливого, но пока еще мало известного у нас представителя «Мира искусства» — Бориса Григорьева. Параллель с ним

¹Мейерхольд В.Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть 1. С. 224—229. Важно, что, анализируя гротеск, Мейерхольд вспоминает и то явление, которое дало ему название и затем являлось характерным его свойством, — изначальную связь с орнаментом, орнаментальность. — Там же. С. 227.

²Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 220.

³Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. С. 77.

необходима и потому, что в его произведениях 1910-х годов тема России архаической, загадочной и странной «до жути» (цикл «Расея») нашла одно из самых самобытных и, пожалуй, столь же уникальных воплощений, как в «Свадебке» Стравинского¹. Линия становится основой системы в модерне, что привело к процессу, особо важному в аспекте избранной темы: к *возрастанию роли и значения орнамента*. Именно он давал возможность движения по плоскости, в условиях графической доминанты стиля в целом. Помимо введения орнаментальных мотивов и усиления «узорчатости» самого материала художники модерна опираются и на структурные закономерности орнамента, на свойственные ему ритмические принципы организации материала.

Все отмеченные черты специалисты считают следствием выделения в качестве ведущего более общего принципа — *принципа декоративности*. Понятие это не имеет точного определения, но суммирует в себе то, что было рассмотрено: плоскостную трактовку объема и пространства, орнаментальность и возрастание роли отдельных формально-технических средств. В сумме это дало возможность определить стилевые особенности модерна как «графически-декоративную систему»². Творческое претворение ее принципов в условиях другого вида искусства, равно как и действие художественно-эстетических установок стиля, демонстрирует и «Свадебка» Стравинского.

Новаторство «Свадебки» начинается с трактовки народного обряда, которую можно назвать парадоксальной. Взяв за основу крестьянский бытовой обряд, сохраняя его последовательность, направленность развития и жанровое наполнение, Стравинский вместе с тем резко меняет его смысл и звучание, переводит в другой план восприятия и значения, усиливает условность происходящего до той грани, когда быт «перестает являть собою только натуральное»³.

У нас нет свидетелей того, наблюдал ли Стравинский свадьбу в крестьянском быту, но есть уверенность в том, что

¹ Григорьев Борис. Расея. Берлин; Потсдам, 1922.

² Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. С. 216.

³ Мейерхольд В.Э. О театре // Мейерхольд В.Э. Статьи, письма, речи, беседы. Часть 1. С. 226.

он читал описания свадебной игры в публикациях своего времени, в которых она была представлена как «целое драматическое представление в несколько актов с обширной сценой, с переменою мест действия... с чередованием монологов, диалогов и хоров, с пением и пляскою, с элементами эпическими, лирическими и драматическими»¹.

Думается, что к народному свадебному обряду композитора привели поиски крупной игровой формы в фольклоре. Напомним, что непосредственно перед «Свадебкой» и в период работы над ней композитора интересуют «малые» игровые жанры — считалки, прибаутки, присказки, и именно в процессе творческого диалога с этим фольклорным материалом вырабатываются новые стилистические приемы, осуществляется переход от «живописного» стиля к «графическому». Народная свадьба, самое развернутое и разработанное во всех компонентах действо, масштабная театрализованная игровая композиция с сильным ритуальным началом, как нельзя более соответствовала художественным поискам композитора 1910-х годов. Она позволила создать синтетическое театральное действо, основанное на «боготворении маски, жеста и движений», с большой долей национально-экзотического и декоративно-зрелищного элемента, с терпко-экспрессивным звучанием музыкальной архаики. Посмотрим, каким путем осуществлялась реализация подобного замысла, по определению автора, «ритуального и не-личного действа»².

Если обратиться к драматургии обряда, то в ней можно выделить три структурных компонента: 1) собственно сюжет, последовательность и направленность развития событий; 2) психологическую драму, воплощенную в образе невесты и раскрываемую через трагедийную экспрессию плача-причитания; 3) ритуал, то есть канонизированную игровую зрелищно-театрализованную форму проведения действа, с точным распределением ролей всех участников и закрепленной последовательностью этапов. Стравинский, задумав действие представляемое, а не переживаемое,

¹Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область) // Проблемы музыкальной науки. М., 1973. Вып. 2. С. 202.

²Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 168.

оставляет его сюжет, но нарушает равновесие двух других компонентов. Посредством максимальной объективации психологического содержания обряда он достигает усиления ритуально-игрового начала, опираясь на канонизированную форму и ролевую трактовку образов.

Соответственно иную трактовку получают и содержательные компоненты обряда — одного из самых психологически сложных и драматичных порождений народной культуры. Не случайно специалисты называют его «крестьянской свадебной драмой», а особенности драматургии видят «в развитии и разрешении его основного конфликта — личности и общины»¹. Невеста прощается не просто с «девьей красотой», с юностью, а с беззаботной жизнью в отчем доме и вступает в новую жизнь, полную, как правило, непосильного труда и унижений. Ее плач на протяжении всей свадьбы — это плач по безвозвратно уходящему прошлому и предстоящей «бабьей доле». Деперсонификация действующих лиц и депсихологизация обряда в «Свадебке» устраняют предпосылки конфликта и его социальную основу, оставляя лишь изначальное инициационное назначение ритуала.

В результате обряд, как принадлежность крестьянского быта, абстрагируется от живой конкретики действия, выводится из привычного социального контекста и переводится в условный план, принадлежащий к иной сфере бытия и иной («мифопоэтической, или космологической» — В.Н. Топоров) эпохе, где каждый равен перед другими и все вместе — перед силами природы, являя с ней неразрывное целое. Освобождение от всего случайного, бытового и максимальная концентрация обобщенного (бытийного, заложенного в самом обряде) становятся ступенью восхождения к «сверхнатуральному», «феноменальному», надбытовому. Так осуществляется принцип остраниения исходного материала (как «преодоления быта в быте»), задача которого — снять бытовую достоверность, документальность, трансформировать, обнажить его ритуальную основу. Депсихологизация «крестьянской драмы», ее внесоциальная и внеличностная трактовка делают обряд метафорически многозначным, сталкивают в нем натурное и условное, дают «преодоление быта», изначально

¹Ефименкова Б. Драматургия свадебной игры междуречья Сухоны и Юга и верховьев Кокшеньги (Вологодская область). С. 198.

заложенного в обрядово-бытовом фольклоре, наполняют символическим содержанием. В итоге обряд сохраняет свое изобразительное, но теряет традиционное смысловое значение и назначение, впервые получая самостоятельную целостную концептуальную интерпретацию.

Все принципы интерпретации обряда в целом реализуются композитором и в работе с составляющими его жанрами. Главенствующим среди них на протяжении всего действия (в соответствии с сохранением структуры обряда) остается плач-причитание. Поэтому именно в его трактовке наиболее наглядно проявляются и принципы графически-декоративной стилиевой системы модерна, составляющие основу целостного интонационного решения «Свадебки». Оставаясь главным жанром в сюжете и интонационной драматургии, сохраняя внешние черты, плач-причитание также получает остранный трактовок и лишается своей внутренней психологической сути: его общее звучание в произведении лишено его исконного трагизма — оно обьективировано, внелично, ритуально и эстетизировано. Более того, в приемах его претворения нагляднее всего раскрывается действующий в «Свадебке» на разных уровнях один из ведущих принципов модерна — принцип подчинения психологизма декоративной задаче.

Обратимся к анализу.

Согласно народной традиции, плач Невесты в 1-й картине, воссоздающей ситуацию предсвадебного девичника, является самым экспрессивным и развитым. В нем воспроизведены три этапа последовательного нарастания напряженности: начальная заплачка Невесты «Коса ль моя, косынька русая», чередующаяся с закликательным хором подруг «Чесу, почесу Настасьину косу» (экспозиция), причитание Невесты и Матери (сопрано) в дуэте с тенором в начале репризы (ц. 21-23)¹ и голошение Невесты на фоне хора подруг в конце репризы — кульминация части и всего плача Невесты (ц. 25). Посмотрим, однако, насколько он соответствует внутренней сути фольклорного прообраза. На первый взгляд такое соответствие есть. Он звучит в напряженном высоком регистре, с характерными «вздрагивающими» форшлагами голоса,

¹Здесь и далее цифры и обозначения даются по изданию: Игорь Стравинский. Свадебка: Партитура. М., 1977.

воссоздающими неповторимо-плачевую интонацию. Характерен и исходный «вскрик» на высоком громком звуке («ми» второй октавы), и четко отграниченное завершение заплачки долгим звуком, обусловленном выдохом (как бы не выписанное, но мыслимое соскальзывание голоса вниз, столь типичное для окончания напева в народном причитании). Плачевые особенности воспроизводятся и в тексте, который построен как заплачка — «обидные стихи» (повествовательная часть) с обилием обращений, горестных восклицаний.

Однако постепенно начинает настораживать его внутренняя статичность, отсутствие динамики, «дыхания» эмоций. Становятся заметными особенности его интонационного строения, несвойственные плачу, остраивающие его. Это, во-первых, сурово-архаичная, «праладовая» ангемитонная основа: весь плач Невесты на протяжении экспозиции не выходит за пределы трихорда в чистой кварте, лишь в форшлагах затрагивается верхний квинтовый тон. В его основе — четырехтактовая попевка-заплачка, состоящая всего из двух микроинтонаций: большой секунды $mi2 - re2$ и трихорда в кварте $si1 - re2 - mi2$. Общие очертания заплачки образуют нисходяще-восходящую волну, начинающуюся и завершающуюся длительно протянутым $mi2$. Она повторяется 15 раз в звуковысотном неизменном виде, варьируясь лишь ритмически (в основном — расширение секундовой интонации). Во-вторых, симметричность строения, проявляющаяся на разных уровнях: интонационно-ритмической организации исходной заплачки и всего напева (первые 10 тактов), а также композиции целого раздела. Так, первоначальная попевка имеет центральную ось — $si1$ — с зеркально симметричным звуковысотным и ритмическим движением в обе стороны. Весь напев состоит из троекратного вариантного проведения попевки, где зеркальное строение третьего варианта относительно первого (включая сюда поначалу «лишний», не входящий в симметрию попевки первый такт причитания) создает зеркальную симметрию в строении всего напева. И наконец, весь раздел причитания Невесты с подругами (экспозиция первой картины) написан в замкнутой репризной трех- пятичастной форме, основанной на том же принципе: А Б А Б А. В-третьих, фактором остранения выступает сопровождение. Колокольное, звончатое, но в то же время сухоударное в начале, при общей динамике звучания «*sempre ff*», оно сразу же

создает не лирический, но ритуально-репрезентативный и даже фресковый характер, сменяясь таинственно-завораживающим, но столь же сухим и «странным» фоном равномерной пульсирующей пустой чистой квинты.

Сходный суггестивно-заклинательный характер возникает в причитании подруг «Чесу, почесу» (ц. 2) из-за речитативного произнесения аллитерационно подчеркнутого текста (с большим количеством слогов с сухими, «колючими» шипящими, как бы съедающими гласные), — в четко метризованной, акцентной манере. Единственным приемом развития здесь является типичный для Стравинского прием смещения попевки относительно метра, найденный им в результате работы над народными текстами и названный «фонематическим»¹.

В итоге картина причитания Невесты с подругами представляет собой симметрично построенную композицию с акцентом на характере звучания, фонизме, а не на стремлении изнутри развить интонационную и эмоциональную сферу жанра. Ее исходный интонационный материал составляют предельно общие архаические попевки, не содержащие определенного эмоционального заряда («знака эмоции»). Ведь если убрать форшлагги из плача Невесты, то интонация становится жанрово и эмоционально нейтральной. В качестве «знака плача» используется чисто внешний признак, и при этом декоративно трактованный: форшлагги выписываются к каждому звуку, кроме выделяемого в качестве главного ми2, и имеют строго закреплённую высоту, что плохо соотносится с непреднамеренным вздрагиванием голоса от сдерживаемых рыданий в народной традиции исполнения плачей.

Следует обратить внимание на важную особенность причитания Невесты — отсутствие в нем развития как такового, дающего качественное изменение звучания. Многократные повторения попевки с чисто количественными сменами создают общую «картину-полотно» вне роста и динамики развития, становления. В этом полотне — разные виды интонаций причета: «вздрагивающая» у Невесты, псалмодийно-заклинательная у хора, экспрессивный выкрик у хора и Невесты (3 такта перед ц. 2), но они смонтированы, как звенья мозаики или элементы орнамента. В качестве основы

¹Стравинский И. Диалоги. С. 164.

композиции выступает не драматургия становления, а орнаментальность как принцип ритмического распределения материала и его структурной организации. В результате этих особенностей складывается главный острабяющий фактор: отсутствие эмоциональной глубины, объема и качественной динамики развития создает ощущение плоскостного, внеэмоционально-декоративного звучания плача. Так в условиях другого вида искусства реализуется один из важных стилевых — присущих прежде всего живописи — признаков модерна.

Еще более явно данные черты обнаруживаются в причетных ансамблях следующих картин, которые соотносятся с основным игровым действием по принципу контраста. В них происходит подчеркнуто резкое переключение из сферы игровой динамики в статику, из «представления действия» в «представление состояния». Более наглядно здесь проступают и графически-линейные принципы композиции как основа стилистической интерпретации жанра.

Причитание родителей Жениха и Невесты (квартет солистов во второй картине, ц. 35—41) представляет собой развернутое полотно, как бы «вмонтированное» в развитие действия. Напев причитания представляет собой шеститакт, состоящий из двух частей с различным интонационным содержанием. Его начало построено на чередовании двух звуков (ми-бемоль¹ — ре-бемоль¹) в прихотливом ритмическом сочетании, с утверждением первого как основного (всегда на сильной доле и ритмически крупнее). В сочетании с сопровождением происходит постоянное чередование тритона ля — ми-бемоль¹ с терцией си-бемоль — ре-бемоль¹, но «разрешающая» терция выступает лишь на слабом времени и кратко, уступая роль устоя тритону. Во второй половине напева движение становится неожиданно оживленным и закругленным, образуя симметрично построенную волну с нехарактерным для фольклорного плача мелодическим рисунком. Его своеобразие (вверх по до-мажорному трезвучию с нисходящим заполнением фа-диез — ми — ре-бемоль и возвращением в последнем такте вновь к исходному ми-бемоль) можно объяснить лишь с позиций уменьшенного лада, где до, ми и соль — вспомогательные тона к ре-бемоль, ми-бемоль и соль-бемоль (фа-диез), и это их значение подчеркнуто ритмически (пробег восьмыми на слабом времени, тогда как сильная доля пятого такта демонстрирует поч-

ти полное тоническое созвучие ля — ми-бемоль — фа-диез (соль-бемоль); недостающее «до» раскрывает свое значение в последующем развитии).

На ладовом строении данного напева пришлось остановиться подробнее, поскольку оно обуславливает не только своеобразие интонационной выразительности, но и служит ключом к конструктивным принципам организации всех причетных ансамблей «Свадебки». Выбор уменьшенного лада со звукорядом тон—полутон для написания причетных разделов определен художественным замыслом и во многом объясняет его: не только осуществить переключение из сферы действия в сферу состояния, но и создать требуемое качество самого состояния — его статуарность. Уменьшенный лад, с его симметричным строением и специфической «модальной неподвижностью», ослаблением функциональности, равнозначностью звеньев и одинаковым уровнем напряженности на всех участках, содержит для решения такой задачи интонационные и конструктивные предпосылки. Так, уже в самой конструктивной организации лада и в его интонационном раскрытии в напеве отчетливо выявлены черты симметричности и орнаментальности. Они же главенствуют и в структуре ансамбля. Он построен как политональная графически-линейная композиция, в которой напев трактуется как данность, замкнутое в себе целое и, подобно раппорту в орнаменте, почти без изменений передается от голоса к голосу. При всех многочисленных проведениях неизменной остается его вторая часть (симметрично закругленная волна), элементы варьирования вносятся лишь в ритмическое оформление начальной двузначной интонации, иногда она совсем отсутствует. Все голоса звучат в разных тональностях, демонстрируя полную самостоятельность и как бы независимость друг от друга, однако в основе их соотношения лежит полное тоническое созвучие уменьшенного лада: ля — до — ми-бемоль — фа-диез (соль-бемоль). Более того, в этом конструктивном принципе межтонального соотнесения голосов на основе уменьшенного лада Стравинский акцентирует черты тональной симметрии в организации ансамбля. Так, в начале тонический тритон ля — ми-бемоль длительно утверждается в звучании напева и сопровождения, затем — напева и подголоска: на четвертое проведение начальной темы у меццо-сопрано в

ми-бемоль накладывается подголосок у баса в «ля». Это новый напев абсолютно симметричного строения с осью «ля» и вращательным поступенным движением вокруг нее, с одинаковым количеством шагов вверх и вниз, который приобретает значение второй темы. В середине причета происходит высотное и интонационное единение обоих напевов в тональности «до» (ц. 38), центральной с позиции их начального соотношения, что образует композиционную ось симметрии всего ансамбля, после чего вновь восстанавливается тональное «противостояние» ля — ми-бемоль и звучание только основного напева.

Следует отметить и очуждающий причитание ритм звучания напева. Он находит выражение, во-первых, в четкой метризованности и несколько искусственной «регламентированности», заданной пульсацией восьмых в сопровождении произнесения самого напева, с которой он неуклонно соотносится (вне свободы интонирования, обусловленной дыханием и эмоциональным состоянием в фольклорном плаче). Во-вторых, в чуждом фольклорному прообразу ритме причитывания, в его безостановочном, «шарманочном» воспроизведении по несколько раз подряд, неотграниченном одно от другого, в то время как для народной традиции исполнения причитаний, как известно, характерна непрямая отграниченность напева от его повторения, выражающаяся в нисходящем кадансировании, соскальзывании голоса и паузировании-выходе в конце.

Все это механизмирует причитание, лишает эмоциональной наполненности и обусловленности естественным дыханием, переводит в условный план, сообщает черты «знакомо-чуждого». А в узорчатом плетении, вязи линий, в их наложении, схождении и расхождении, в передаче мотивов от голоса к голосу — во всем этом видится эстетизация жанра на основе принципа орнамента, раскрывающегося как в интонационно-ритмической узорчатости самих напевов, так и в организации политональной линейной фактуры, в композиционном ритме распределения материала. Беспрерывное же воспроизведение напева с одинаковым уровнем напряжения, выраженном и в динамике (у оркестра на всем протяжении выдержано *p*, с ударами аккордов *sff*, у солистов — ровное, как гладкая поверхность, звучание *mf*), создает эффект бесконечного движения «по плоскости». Ана-

логичным образом построены и все остальные причетные ансамбли «Свадебки»: причитание Матерей, завершающее третью картину (ц. 82–86), и причитание Матери и Невесты в четвертой картине (ц. 98–99).

Итак, проведенный анализ показал, что и обряд в целом, и входящие в него жанры, среди которых главенствует плач-причитание, получают в «Свадебке» очуждающе-эстетизированную трактовку, при которой национальное своеобразие и волнующая красота архаических напевов раскрываются композитором стилизованно, в остранинном виде, на основе общих художественных принципов стиля модерн и доминирующей в нем графически-декоративной системы. Парадоксальность подобного подхода к фольклору состоит в том, что из объекта внимания, из цели постижения и разработки он превратился в средство создания метафорической, индивидуально неповторимой художественной картины мира («новой реальности»), в которой он выполняет роль «натурного» материала, подвергающегося радикальному переосмыслению. Показательно, что такой трактовке подвергается даже плач-причитание — самый обостренно-эмоциональный жанр, носитель сложного психологического содержания «крестьянской драмы». Причетные разделы выписаны, как декоративные полотна (экспрессивно-экзотические в своей истовости, отрешенности и архаичности), в конструктивной организации которых главенствует принцип, могущий быть названным (по аналогии с изобразительным искусством) «орнаментальным раздроблением объема» и выделяемый в числе ведущих стилевых признаков модерна¹.

Тем самым у Стравинского можно говорить уже не только об орнаментальной узорчатости интонационного материала (как, например, у Римского-Корсакова), но и об орнаментальном типе композиции, для которого характерна трактовка темы как данности (раппорта), линейно-полифоническая фактура, главенство ритмического принципа организации целого, равная значимость всех звеньев и уровни их напряженности, большая роль симметрии. В «Свадебке» она буквально пронизывает все уровни композиции: от интонационно-ритмического строения напевов, ладотональной

¹Федоров-Давыдов А.А. Русское искусство промышленного капитализма. С. 95.

организации целого до расположения материала в форме, что способствует повышению значения конструктивных факторов за счет ослабления процессуальных.

Выделяя такие определенные черты орнамента, как акцентирование архитектоники, ритмическую упорядоченность элементов, плоскостность, декоративную стилизацию и высокую степень его условности, специалисты связывают обращение к нему в различные исторические эпохи с эстетизацией культуры и искусства данного времени. Расцвет орнамента и в модерне служил выражением одного из определяющих качеств стиля, удачно названного Д.В. Сарабьяновым «панэстетизмом»¹.

Особо подчеркнем и такую черту орнамента, как его связь со стилизацией, что также претворилось в рассматриваемом произведении. «Орнамент либо оперирует отвлеченными формами, либо стилизует реальные мотивы, зачастую схематизируя их до неузнаваемости» — пишет Г.А. Недошивин². Декоративное воссоздание особенностей внешней формы жанра с другим художественным заданием и дает стилизованную трактовку народного причитания, которое, подчиняясь власти ритма и жестким сочетаниям политональных линий, зачастую «схематизируется до неузнаваемости». Немалую роль в этом играет и избираемый композитором вид политональной линейной фактуры, в которой причитание как бы рассредоточивается между голосами, где в совместном, но разновременном и разнотональном звучании затушевывается его выразительность и происходит чисто декоративный рост вширь, а не проникновение вглубь. Не случайно с этой целью основной формой всех (за исключением первого) причитаний становится ансамбль, даже тогда, когда по обряду оно должно быть сольным (причитание Матери Невесты в четвертой картине). Показательно и то, что «Свадебка» в творчестве Стравинского представляет собой первый образец последовательного применения нового линейного принципа — политональности, в чем можно видеть отражение усиления выразительности и эмансипации линии, ярко демонстрируемой художниками модерна.

¹Сарабьянов Д.В. К определению стиля модерн. С. 213.

²Недошивин Г.А. Орнамент // БСЭ, 3-е изд. М., 1974. Т. 18. С. 1560.

В «Свадебке» оказались реализованными и общие художественные установки стиля. Перефразируя слова Стравинского о «Царе Эдипе», можно сказать, что здесь его интересовала «геометрия обряда» в качестве модели, которой он дает новую интерпретацию. С одной стороны, в произведении оказался масштабно раскрытым национальный характер и многопланово представлены сами формы народной жизни, «конденсированные» в обряде. В многочисленных бытовых ситуациях и жанрах фольклора, включенных в обряд, национальный характер раскрывается и в эпическом, и в энергично-действенном состояниях, и в безудержном веселье, и в строго регламентированном обрядом порядке, в отношении к предкам, к продолжению жизни и во многом другом: различные сцены обряда представляют разные грани характера. С другой же стороны, путем концентрации условности и игрового остранения обряда осуществляется переводение его из бытового в надбытовой, условно-метафорический план, в котором воссоздается «вся полнота жизни» в обряде. Эта целостная картина мира объединяет полярные начала: праздник и проводы; веселье, действие, игру — и траурный ритуал.

В подобной парадоксальной поляризации жизненных начал в «Свадебке» рассмотренный более подробно жанр плача-причитания принадлежит к одному из полюсов: причетные разделы противопоставлены игровой динамике действия, они внедейственны не только в игровом, в сюжетном, но и в эмоциональном плане. Это застывшая маска скорби, противостоящая жизненному действию, не просто отстраняющая, но и остраняющая его, осуществляющая выведение из одного плана восприятия в другой, из одного времени измерения в другое, из одного пространственного плана (полифония жизни, антифонная стереофония) — в другой (очужденная поверхность плоскости). Именно с этой целью происходит «уничтожение формой содержания»¹, т. е. погашение эмоционально-трагедийного звучания фольклорного прообраза его орнаментально-декоративной, плоскостной трактовкой. И становится очевидным, что широко понимаемый в модерне принцип декоративности, которому служат стилистические приемы графически-декоративной системы

¹ *Выготский Л.С.* Психология искусства. М., 1968. С. 202.

(в частности, рассмотренные выше), является не только выражением аристократичности, изысканности и панэстетизма стиля, но и средством восхождения от быта к бытию, постижения его вечной, незыблемой, сверхнатуральной сущности.

Так в создание сложного образно-смыслового целого «Свадебки» вносят свой вклад и художественные черты стиля модерн. В результате рождается масштабная концепция, приобщающая произведение к одной из глубинных традиций европейской художественной культуры, где в извечном круговороте жизни и переходе одних форм в другие рождение оборачивается смертью, праздник — тризной, а шутовская маска — трагедийным лицом. Но все это многомерное целое объемлется единым понятием — Жизнь.

7. Н.Я. МЯСКОВСКИЙ И Н.А. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ: ДИАЛОГ ДЛИННОЙ В ЖИЗНЬ

Имя Римского-Корсакова неоднократно появляется на страницах трудов о Мясковском — и не только как одного из учителей в Петербургской консерватории, но и как композитора наследуемой традиции. Однако это наследование отмечается лишь с Пятой симфонии (1918) и обычно ограничивается пределами «объективной народно-жанровой сферы». Между тем Мясковский взял от учителя намного больше, и тема «Мясковский и Римский-Корсаков» на сегодняшний день представляется еще не только не раскрытой, но и не поставленной. Равно как и сам Мясковский сегодня уже не укладывается в отведенные ему характеристики, что касается как его дореволюционного периода, когда он духовно-творчески формировался в атмосфере русского Серебряного века и уже был его активным деятелем, так и последовавшего затем советского времени, которое все еще трактуется в его творческой эволюции словно бы отрезанным от предыдущего этапа. Спору нет, Первая мировая война и революция с гражданской войной пролегли роковым рубежом в его жизни, внутреннем развитии и творчестве. Но прошло ли бесследно все то, что сформировало его личность и творческую индивидуальность в эпоху уникальной духовной и художественной интенсивности, каковой была эпоха русского духовного ренессанса?

На первый взгляд, Римский-Корсаков и Мясковский совершенно разные художники: великий, в первую очередь, оперный композитор (не умаляя его достижений во всех других жанрах), глобально мыслящий художник-мифолог и одновременно тончайший лирик — и симфонист «школы драматического переживания», с явной психологической доминантой творчества и острой конфликтностью драматургии, прямой наследник симфонизма Чайковского. Родство с Чайковским подтверждает и главный объект художественного внимания — глубины внутренней, напряженной душевно-духовной жизни человека в его отношениях с миром, и драматургия ряда его симфоний, и сам тип творческого процесса — Мясковский работает с невероятной интенсивностью («я отличаюсь при работе одержимостью», «становлюсь и вполне невменяемым и неспособным к чему-либо иному...») — до полного исчерпания сил («Я не могу доинструментировать Третью симфонию, хотя все уже готово... и — не могу, потух». «А ничем не воспламененный, я писать не могу ни строчки, даже если бы это мне сулило все земные блага»¹). Но, наследуя Чайковскому в психологической драме, в трагедии личности, Мясковский трактует ее иначе, и это «иначе» во многом определяется как временем его становления — расцветом русского символизма, с которым удивительно органично и сущностно совпала его индивидуальность, так и тем значением, которое имело в этой эпохе и приобрело для Мясковского творчество Римского-Корсакова.

В этом времени у вступающего в жизнь композитора было множество впечатлений. Начало XX века отмечено не только «тектоническими сдвигами» в научной картине мира, но и переходом к новому художественному мышлению в искусстве, о чем свидетельствует и интенсивная выработка новых звуковысотных систем, и авангардные опыты обновления всех других средств музыкального языка, и общее радикальное изменение художественной картины мира и человека. Сблизившись с кругами символистов еще до поступления в консерваторию, затем тесно соприкасаясь со всей звучащей в Петербурге новейшей музыкой через

¹ Из писем Н.Я. Мясковского к В.В. Держановскому 1912 и 1914 гг. // Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 72, 84, 61.

деятельность «Вечеров современной музыки», аналитически откликаясь на все звучащее и издаваемое в своей последующей критической деятельности для журнала «Музыка» (1911–1914), Мясковский отлично ориентировался в современной художественной действительности, внимательно всматривался и вслушивался в происходящие процессы. Более того, его критические работы свидетельствуют о том, как глубоко он «внедрялся» в музыкальную ткань заинтересовавших его произведений, выходя за пределы требуемого жанра и обнаруживая собственный интерес — скрупулезного аналитического освоения новейших явлений в области музыкального языка.

Из множества примеров такого рода, содержащихся в его статьях, напомним лишь один: чтобы понять поначалу не поддающуюся осмыслению «гармоническую небывалость» «Весны священной», Мясковский проанализировал все произведения, созданные Стравинским до нее — с целью «уловить недостававшие звенья в линии развития гармонического мышления композитора». О многом говорит и сделанный после проведенного анализа вывод: «в принципах его гармонии есть, по-видимому, много такого, что является общим и гармоническому мышлению Арнольда Шенберга... Занимательно в этом сближении одно обстоятельство: идя разными путями, Шенберг — от Вагнера, мимоходом задевая Г. Малера, Стравинский — от Корсакова — Скрябина через французов, оба они, однако, пришли почти к тождественным итогам»¹. Приведенное высказывание примечательно не только тем, насколько тщательно Мясковский анализировал новую музыку и какое значение придавал авангардным завоеваниям современных авторов, но и тем, что он первым называет родоначальником этого процесса в России Римского-Корсакова. Такая оценка подтверждается им и позднее — в начатом в 1934 году хронографе симфонической музыки Мясковский записывает под № 3: «расцвет школы Римского-Корсакова (зарождение современности)»².

¹ Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. М., 1964. С. 169.

² Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н.Я. Мясковском. М., 1964. С. 185.

Учитывая приобретенную таким путем незаурядную эрудицию и полученные во множестве сильнеешие художественные впечатления в петербургской культуре начала XX века, все же, думается, не будет преувеличением сказать, что эмоциональные и художественные импульсы от музыки Римского-Корсакова занимали у Мясковского особое место. Об этом свидетельствуют как факты его биографии, оценки и высказывания, так и само его творчество на всем его протяжении, и особенно в ранний период.

Как известно, важнейшими музыкальными потрясениями ранних лет стали для Мясковского «Снегурочка» (ноябрь 1902) и премьера «Кашея» (декабрь 1902), отлично поставленные в Московской Частной опере под управлением М.М. Ипполитова-Иванова, с Н.И. Забелой-Врубель в главных ролях. О «неотразимом обаянии» «Снегурочки» и о «Кашее», на котором, кстати, присутствовал и сам Николай Андреевич, как о событии, ставшем ключевым в его творческой судьбе, Мясковский писал много лет спустя в своих «Автобиографических заметках», причем в значимом для нас смысловом контексте. «Музыкальные стремления к этому времени стали явно склоняться в сторону всего *наиболее прогрессивного; сильнейшее впечатление* того времени — «Кашей Бессмертной» Римского-Корсакова в Солодовниковском театре...»¹ (здесь и далее курсив мой. — Л.С.). Потрясение было такой силы, что стало определяющим в выборе дальнейшего жизненного пути. В.В. Яковлев дает более развернутую характеристику этого события: «Я отлично помню то всепоглощающее волнение, какое охватило Н.Я. при слушании музыки. Мне кажется, что именно в эти часы у него созрело окончательное решение посвятить свою жизнь музыкальному творчеству». Отметил он и особое воздействие исполнения Забелы: «Созданный ею лирический образ сохранился в памяти Н.Я. на всю жизнь. «Иль сердцем владеет другая», — часто напевал он строчку из арии Царевны»².

Переехав в Петербург в 1904 году, еще до поступления в

¹ Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути // Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 10.

² Яковлев В.В. В юные годы // Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 197.

консерваторию, Мясковский сразу попадает в корсаковскую школу: он начинает заниматься с учеником Николая Андреевича И.И. Крыжановским, с которым у него надолго установились близкие творческие и дружеские отношения, а с 1906 года, уже в консерватории, проходит у Корсакова курс оркестровки, у Лядова — гармонию, контрапункт и сочинение. В ряду «сильнейших новых впечатлений» в Петербурге Мясковский первым называет «Китеж» Римского-Корсакова, а затем «цикл «Нибелунгов» Вагнера, произведения Скрябина, Дебюсси, Равеля, Шенберга»¹. С певицей Е.В. Копосовой-Держановской, лучшей исполнительницей романсов Мясковского, по ее воспоминаниям, они «перепели все — и Снегурку, и Царевну-Лебедь, и деву Февронию, и, наряду с этим, Марфу из «Хованщины» Мусоргского»².

И в дальнейшем Мясковский пишет об учителе только в возвышенных тонах, даже когда ругает «гладкописание» петербургского академизма. Он называет Корсакова «исключительно тонким художником», «исключительным аристократом звукового царства»; «умиленно восхищается» его музыкой, считая ее эталонно отвечающей его художественному «символу веры», а именно — сочетающей непосредственность, силу, благородство и совершенство выражения с изысканностью и новизной. Произведения Римского-Корсакова он считает и образцом русского стиля — «Куда спрятал этот изумительный чародей ключи от царства русской сказки, эпоса, были-небывальщины? И найдет ли кто их!»³. Став уже известным музыкальным критиком и композитором, Мясковский неоднократно высказывался о необходимости постановок опер Корсакова на сценах императорских театров и, возможно, есть доля истины в том, что пишет Прокофьев Мясковскому на фронт 29.11.1914 года: «Мариинский театр слушается Вас и ставит цикл Корсаковских опер»⁴.

¹ Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 14.

² Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н.Я. Мясковском. С. 220.

³ Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 119, 59, 44, 117, 47.

⁴ Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. М., 1977. С. 129.

Важными представляются и оценки музыки Римского-Корсакова в художественном контексте 1910-х годов, на фоне «модернистских» исканий. Например, его отзыв об исполненной в концерте сюите из «Сказки о царе Салтане»: «После современных наслоений изысканностей *пахнуло такой свежей струей, что кружилась голова, а иные гармонии (...) казались откровениями*». Или о кантате «Из Гомера», которая всколыхнула в нем желание целостно оценить значение учителя в русской культуре: «одна «не новинка»... точно засияла еще более ярким и пленительным светом — это вечно свежая и юная прелюдия-кантата «Из Гомера» Р.-Корсакова, этого, *несмотря на его внутреннюю тихость, величайшего, как с каждым днем становится яснее, русского художника*»¹.

Но, быть может, наиболее значимыми высказываниями Мясковского о своем великом предшественнике являются те, в которых он, в контексте всей обозримой для него мировой музыкальной культуры, признает эталонное совершенство опер Римского-Корсакова, причем в двух основополагающих аспектах — их вокального стиля и их симфонизма. Одно из них он засвидетельствовал в письме к Прокофьеву после знакомства с тематизмом сочиняемой «Маддалены» в 1911 году: «*Я считаю идеалом оперного письма Корсакова в Февронии...*»². Другое выражено в «Автобиографических заметках», написанных в 1936 году, когда Мясковский уже состоялся как один из крупнейших симфонистов XX века: «Театр никогда меня к себе не привлекал ни в опере, ни в балете. Я и здесь всегда предпочитаю то, что несет в себе *наибольшее количество черт «чистой музыки» и симфонической жизни — оперы Вагнера, Римского-Корсакова*»³.

Итак, собранные вместе, оброненные по разным поводам высказывания свидетельствуют о том, что Римский-Корсаков был постоянно в творческом сознании Мясковского, и не рядовым «знакомцем», а именно образцовым композитором и эталоном при оценке многих других явлений музыкального искусства. Но дело не только в высказываниях, хотя

¹ Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 47, 170.

² Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. С. 92.

³ Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 2. Литературное наследие. Письма. С. 13.

и они важны. Дело в глубинном творческом усвоении заветов «великого, гениального учителя» (именно так называет Мясковский Римского-Корсакова в статьях о Стравинском), в постоянном пристальном изучении его творчества и наследовании ему как в языковом новаторстве, так и в образно-концепционном мышлении. Для понимания этого важным представляется еще одно «признание в любви».

В известной статье «Бетховен и Чайковский» Мясковский пишет о «священном восторге и безграничном поклонении» творческому гению Чайковского, высказывает глубокое понимание его музыки. Но вот что интересно. В письме к Б.Л. Яворскому после публикации статьи он делает неожиданное, но важное в аспекте рассматриваемой темы признание: «По правде говоря, я не такой уж любитель Чайковского; я убежден, судя по его лучшим сочинениям, что это величайший из живших русских композиторов, но мои личные склонности вообще более на стороне музыки статической, а в частности, *я холодею, только слушая Римского-Корсакова. Снегурочка, Кощей, Китеж способны сделать из меня, выражаясь фигурально, “источник слез”*»¹ (курсив мой. — Л.С.).

Переживания такого рода не бывают случайными, но свидетельствуют о некоем глубинном родстве индивидуальностей. И действительно, при всех очевидных различиях, между ними было немало общего: в биографиях (строгое нравственное и религиозное воспитание в семье, долгая военная служба и ее действительный, «нештабной» опыт), в отношении к творчеству как к ответственному профессиональному служению, в потребности педагогической работы и создании композиторской школы, в свойственной обоим глубочайшей внутренней жизни при внешней сдержанности, в строгой дисциплине труда и всей остальной жизни.

Но главное, как представляется, — это созвучие в их эмоционально-психологических типах и мировосприятии, в том, что можно назвать «духовной организацией», которая всей их внутренней жизни — и миропереживанию, и творчеству — придавала определенный смысл и звучание. В ней большое значение имело то, что Г. Флоровский называл «сублимацией души духом», — одухотворенность психологической жизни,

¹ Кунин И.Я. Н.Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. М., 1981.

а также тонкое чувство духовной субстанции природы и окружающего мира, присущая обоим художникам *духовная созерцательность*, основанная, как представляется, на их глубинной внутренней религиозности. Думается, это именно та «внутренняя тишина» музыки Римского-Корсакова, на которую с особым трепетом отзывалась душа Мясковского. Соответственно сближает их и нелюбовь к тому, что учитель называл «сырыми эмоциями» — к неодоухотворенной чувственной эмоциональности как в творчестве, так и в жизни.

Наконец, специально надо отметить присущее обоим в высшей степени ответственное отношение к своему труду, к профессионализму — от осознания задач творчества и образно-концептуального мышления до тщательнейшей проработанности всей музыкальной ткани, практически исключающей какие бы то ни было общие формы движения и заставляющей говорить уже о новой композиционной технике. И вот что здесь важно: жадно впитывая многое в эпоху, сближаясь с «наиболее прогрессивно мыслящими» деятелями искусства (поэтами, писателями, философами), с невероятной интенсивностью «вырабатывая в себе композитора», устремляясь к остро современному, авангардному в желании занять свое место именно в этом культурном пласте, ранний Мясковский многое берет от Римского-Корсакова.

Из всех предлагаемых эпохой авангардных языковых направлений (которые панорамно представлены в статье Ю.Н. Холопова «Кто изобрел 12-тоновую технику?»¹) Мясковский опирается на корсаковскую традицию, которая становится для него во многом стилиобразующей как в области музыкального языка, так и в сфере глобальной концептуализации, к которой он неизменно стремится в своем симфоническом творчестве. Сказанное не отрицает множества других претворенных в его раннем творчестве влияний, в первую очередь Чайковского, Мусоргского, Вагнера, Скрябина, которые как раз раньше всего были услышаны уже современниками (В.Г. Каратыгиным, Ю.Д. Энгелем). Напомним, что на «смесь ясно выраженного влияния Чайковского с частыми экскурсиями в область «модернизма»

¹Холопов Ю.Н. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. ст. ГМПИ им Гнесиных. Вып 70. М., 1984.

неоднократно указывал В.Г. Каратыгин в анализах ранних сочинений Мясковского. Но если влияние Чайковского очевидно для него в сфере «музыкально-психологических переживаний», которую Мясковский по-своему продолжает и развивает как «композитор наших дней, сын нашего нервного и мятежного времени», то в «отношении к модернизму» Каратыгин не устанавливает никаких ориентиров и довольно категорично утверждает: «Никакого трафарета нет, никакой ближайшей зависимости от того или другого из современных новаторов установить нельзя»¹.

Между тем уже по ранним романсам на стихи символистов виден и иной стилизованный генезис Мясковского: часть из них по образности, по эмоциональности и по музыкальному языку явно продолжает романсовую ветвь не Чайковского и Рахманинова, но Римского-Корсакова. И даже не столько его романсовую ветвь, сколько позднее оперное творчество. Эти романсы отличает тонкая символистская образность и изысканная звукопись, отталкивающаяся от образности текста. Романсы Мясковского на тексты поэтов-символистов (З. Гиппиус, Вяч. Иванова, К. Бальмонта) можно отнести к тому пласту русской культуры этого времени, который С.С. Хоружий, анализируя творчество П.А. Флоренского, называет философским символизмом. Согласно этому направлению «нет никаких отвлеченных духовных сущностей или абстрактных идей, ибо духовный предмет всегда конкретен, т.е. выражен в чувственном, явлен пластично и зримо. И нет никаких чисто эмпирических явлений, ибо всякое явление есть выявление духовной сущности, чувственный облик определенного ноумена»². Чтобы эта мысль не казалась чужеродной, следует напомнить о том интересе к современной русской религиозной философии, который был свойствен раннему Мясковскому. Он восхищенно отзывался о книгах В.В. Розанова «Уединенное» и «Опавшие листья», читал «Столп и утверждение истины» П.А. Флоренского, поздние религиозно-философские эссе и Дневник

¹ Каратыгин В. Г. Мясковский. Соната № 2, fis-moll, для фортепиано // Мясковский Н.Я. Собрание материалов: в 2-х томах. Т. 1. Статьи, очерки, воспоминания о Н.Я. Мясковском. С. 129-130.

² Хоружий С.С. Рисунок судьбы: Мифологема Эдема в жизни и творчестве Флоренского // П.А. Флоренский и культура его времени. Blaue Hoerner Verlag. — Marburg, 1995. S. 54.

Л.Н. Толстого, романы и статьи А. Белого (Андрей Белый одно время даже предполагался либреттистом задуманной оперы по роману Достоевского «Идиот»), произведения других современников-символистов.

Философская же мысль в русской культуре во многом питается изначальной интенцией, идущей от восприятия и переживания природы как встречи двух миров, природы в ее духовно-значимом состоянии и символическом значении — как творения Божия, в котором пребывает Творец. Такая трактовка образа природы свойственна и русскому художественному пейзажу, особенно конца XIX—начала XX веков. В музыке ее ярче других выразил Римский-Корсаков, дав ее вершинное воплощение в «Сказании о невидимом граде Китеже», премьера которого в феврале 1907 года, напомним, явилась крупнейшим событием русской художественной и духовной жизни. Центральное место в нем занимала трактовка леса Февронии как духовной пустыни, с непрерывно идущей в ней «службой воскресной». Воздействие оперы на художественную интеллигенцию было огромным, не прошло оно бесследно и для Мясковского с Прокофьевым. Потрясение, пережитое на премьере оперы Николаем Яковлевичем и Сергеем Сергеевичем, в то время студентами консерватории, обучавшимися в классе Николая Андреевича, вскоре отразилось в их творчестве.

Тончайшую звукопись связи двух миров, явно продолжающую традицию «Китежа» Римского-Корсакова, представляет романс Мясковского «Долина-храм» на стихи Вячеслава Иванова (№ 2 из оп. 8а, 1908 г.).

Своеобразие образности и эмоционально-духовного состояния предпослано уже названием и раскрыто далее в тексте: трактовка долины как духовного пространства, как храма, в котором постоянным прикровенным звучанием колоколов символизировано мистическое богослужение в природе, связывающее воедино «и дольную, звучащую душу», и горную «благоговейную тишину высот». В романсе недвусмысленно проступает близкий композитору прообраз — пустыня Февронии как «великая церковь». Конечно, между концептуально масштабной и драматургически развернутой оперной сценой и камерным трехстраничным романсом различия велики и в задачах, и в возможностях. Очевидна и смысловая разница: у Мясковского нет светло-

радостной гимничности «похвалы» Февронии, как вообще нет человека. Но есть *духовное прочтение природы*. В его романсе, который словно погружен в тишину (весь звучит в динамике $P - PP$), представлен пейзаж ночной («звезда зажглась», «убелены луной», «священный сумрак веет») и символистский: природа как бы замерла в мистическом предстоянии, погружена в немолчный тихий звон и вслушивается в него, внимая творящемуся вокруг богослужению. Однако, при явных различиях, не вызывает сомнений наследование Мясковского «китежскому» образу и опора на корсаковские средства его воплощения.

Отталкиваясь от текста, в котором сразу развернута вертикаль неба и земли, образом связи которых выступает колокольный звон («Звезда зажглась над пеленой вечерних гор» — «Колокола поют на дне долины»), Мясковский делает музыкальным лейтобразом романса звукопись «невидимого звона»: легкого, как дуновение духа, словно «нисходящего с небес» (проходящего сверху вниз по всем регистрам фортепиано на протяжении четырех с половиной октав, такты 4-6), и устремляющегося ему навстречу «из глубины долины» мерного благовеста колокола низкого (подземного, «китежского?»), но столь же легкого, ирреального звучания (тт.7-11). Оба звона воссозданы аккордово-гармоническими средствами «изысканного, модернистского письма» (по авторскому определению), в котором угадывается развитие корсаковской системы симметричных ладов, его структурно-гармонического мышления.

Нисходящая аккордовая цепь, символизирующая «иномырный» звон, при ближайшем рассмотрении обнаруживает четкую конструктивную идею. Она образована попарно слигованными трезвучиями, демонстрирующими словно бы еще одну разновидность типичных и бесконечно разнообразных корсаковских гармонических структур, основанных на синтезе уменьшенного и увеличенного ладов. Исходная двухаккордовая ячейка состоит из увеличенного и минорного трезвучий и, подобно раппорту в орнаменте (как то свойственно и Римскому-Корсакову), перемещается вниз равными шагами — по уменьшенному трезвучию, при этом нижний голос движется по «корсаковскому» звукоряду полутон — тон.

Наряду с конструктивностью темы и лежащим в ее основе графически-орнаментальным принципом, для Мясковского

важен именно характер звучания — фонизм этой гармонической последовательности. Он необычен. Далекое, по сути уже полностью нефункциональное соотношение увеличенного и находящегося квартой ниже минорного трезвучий, «произносимых» на пианиссимо, производит некое «остраненное», но требуемое композитору впечатление — таинственного, ирреального звучания. Соединение обоих «колоколов» в начале романса, в фортепианном вступлении, объясняет генезис увеличенного трезвучия как модифицированной тоники в начале символического «невидимого» звона. Оно образовано сочетанием трезвучий VI низкой минорной (без терции) и «деформированной им» тоники (с пониженной первой ступенью) в один септаккорд, разнесенный здесь в разные регистры и, следуя тексту, сразу представляющий символическую колокольную вертикаль.

Романс «Цветы ночи» на стихи З. Гиппиус (№ 15 из оп. 4, 1904—1908 гг.), напротив, явно вторит «отравленному» саду Кашеевны с его роскошной и губительной красотой. Тишина ночной природы в нем исполнена зловещего, рокового смысла. Опора на изысканную звукопись поздних символистских пейзажей Корсакова здесь очевидна, о чем свидетельствуют и рисунки мелодических линий, и завораживающая роскошь гармоний, и орнаментальные построения на основе симметричных уменьшенно-целотоновых конструкций¹.

Итак, жадно впитывая наиболее передовое в эпохе, устремляясь к авангардному в желании занять свое место именно в этом художественном пласте, ранний Мясковский отталкивается от корсаковской звукотехнической системы. Обратим внимание и на выявленный в романсах графически-орнаментальный принцип — характерную черту стиля модерн в русской музыке этого времени, также ярко выраженную в первую очередь в позднем творчестве Корсакова,

¹Оценивая романсы Мясковского на стихи В. Иванова и З. Гиппиус, Ю.Д. Энгель писал в своей рецензии: «В ином роде романсы Мясковского (на слова В. Иванова и З. Гиппиус). Здесь он, сохраняя все ту же искренность и теплоту, пускает в ход уже более изысканное, модернистское письмо. Но чувствуется, что и эта изысканность пережитая, а не только придумана композитором», и Мясковский «предстает перед нами лириком, способным трогать поистине глубоко» // *Кунин И.Я.* Н.Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. С. 55-56.

продолженную рядом его учеников и ближайшим последователем Стравинским (о чем нам уже приходилось писать)¹.

Но, конечно же, наиболее масштабно о традициях Римского-Корсакова свидетельствует симфоническое творчество Мясковского — основная сфера его художественного самовыражения. Мясковский-симфонист прошел творческий путь длиной во всю первую половину XX столетия и, как представляется, не забывая об учителе. И если в начале пути образцом-ориентиром для него служило новаторство прежде всего «декадентского» «Кашея», с его индивидуальной системой симметричных ладов и характерным для эпохи символистским «театром смерти», то впоследствии Мясковский двигался в своем стилевом развитии, образно говоря, от «Кашея» к «Царской невесте» и «Китежу».

Третья симфония (1914), которая завершает дореволюционный период Мясковского и остается одной из выдающихся вершин всего его творческого пути, как все раннее творчество, принадлежит Серебряному веку — она вырастает на его духовной и стилевой почве и является одной из самых ярких его музыкальных кульминаций². Завершает не только в календарном плане (менее чем через две недели после ее окончания композитор, будучи офицером, уходит

¹Серебрякова Л.А. Пейзаж в творчестве Н.А. Римского-Корсакова // Художественные проблемы русской культуры второй половины XIX века. — М.: Наука, 1994; она же: «Свадебка» И. Стравинского: к постановке вопроса о стиле модерн в русской музыке // Сергей Дягилев и художественная культура XIX–XX веков: Материалы Первых Дягилевских чтений, 17–19 апреля 1987 г., Пермь / Редкол.: Н.В. Беляева, С.В. Голынец и др. — Пермь: Пермское книжное изд-во, 1989.

²Подтверждение этому находим в отзыве В.В. Держановского о московской премьере симфонии 14 февраля 1915 года под управлением Э. Купера: «Скажу, что «Амалия» (так друзья называли Третью симфонию из-за ее тональности а-минор) — Л.С.) была здесь принята так горячо (и в +, и в —), как ни одно Ваше детище до того. Значит — хорошее «попадание». Меня лично обрадовали отзывы таких ценных мною музыкантов, как Кастальский, Яворский, Богословский и кое-кто еще». Высокую оценку симфония получила и у Б.В. Асафьева, которому она посвящена: «она — безусловно дивное прекрасное произведение, лучшее из всего Вами созданного и логически из всего вытекающее, — писал он Мясковскому в марте 1915 года, — для меня она навсегда останется первой, потому что в ней, по-моему, впервые заговорил с силой и убежденной выразительностью подлинный дух композитора, выявился его настоящий характер!» (Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. С. 105–106, 107).

на фронт Первой мировой), но и в стилевом. Опыт военных лет, вынужденный творческий перерыв и возвращение в другой город и по сути в другое государство (в послереволюционную Москву, с которой отныне он будет связан до конца своих дней) обозначат радикальную «смену вех» в истории его жизни, в его внутреннем и художественном развитии. Хотя это не будет означать «разрыва с прошлым», но приведет к новому взаимодействию с ним в дальнейшем.

Третья симфония в трудах о Мясковском оценивается как произведение традиционное, основанное на выражении лирико-драматической концепции романтического типа, и не привлекает к себе исследовательского внимания. Между тем она необычна во многих отношениях. Рожденная в период невероятной интенсивности композиторского становления, когда он вырабатывает свою звукотехническую концепцию «модернистски»-авангардного типа, много сочиняет и продумывает одновременно несколько монументальных замыслов (симфония «Космогония», опера по роману Ф.М. Достоевского «Идиот», сильно увлекается произведениями Э. По и др.), она представляется произведением, синтезирующим их и обобщающим его концепционные и языковые искания всего раннего периода.

В ней две части, имеющие сходную композицию. В обеих частях особое значение придается темам вступления, отграниченным от последующего развития генеральными паузами, затем следует центральный раздел — эмоционально насыщенное, драматически-конфликтное сонатное аллегро, которое завершается тщательно подготавливаемыми и преподносимыми как смысловой итог, развернутыми кодами. В симфонии нет средних частей (ни лирических, ни скерцозных), отстраняющих от главного драматургически-смыслового русла и отвлекающих от него, полностью отсутствуют народно-жанровые элементы, выводящие за его границы. Все в ней представляет сгущенное пространство непрерывно и неотвратно развивающейся драмы, приводящей к трагическому исходу, и в композиционном отношении две части симфонии соотносятся между собой скорее не как разделы симфонического цикла, но как два ее акта. Последний завершается долгой траурной кодой, практически равной самостоятельной части, что сразу же дало повод к сопоставлению

с Шестой симфонией Чайковского¹. Это вполне соответствовало намерениям Мясковского: и концепция психологической драмы, и наличие темы рока, и завершение цикла «погребальной песнью» (по его характеристике) недвусмысленно свидетельствуют о «диалоге с Чайковским»².

Однако очевидны и различия — как в концепции, в трактовке драмы, так в драматургии и музыкальном языке. Драма личности с трагическим исходом разворачивается в ней в христианской картине мира — в пространстве борьбы Божественного и демонического, которое задано в самом начале симфонии двумя темами вступления. Отграниченное от последующего сонатного аллегро генеральной паузой, вступление как будто воссоздает известную композицию «Пролог в небесах» из библейской книги Иова и «Фауста» Гете. Предпосланные началу драмы, обе темы постоянно присутствуют на всех этапах ее развития, по-новому определяя ее смысловое пространство и характер трагического как бытийственного, онтологического. И если первая тема, представляющая Божественную сторону «диалога в небесах» о человеке, императивно звучит у шести валторн в свободном пространственном полете и свидетельствует о внимании к средствам скрябинской космогонической образности, то вторая тема вступления представляет «другую сторону» диалога и по своему интонационно-ритмическому строению и характеру звучания явно производна от тематизма Кашея в опере Римского-Корсакова. В ее осевой зеркальной симметрии, тритоновно-хроматическом интервальном строении, ровном ритме четвертными и произнесении всем оркестром в унисон угадывается второй лейтмотив Кашея, построенный на спускающихся по хроматизму тритонах в «ходулеобразных» шагах четвертными. Кроме того, главный у Римского-Корсакова лейтмотив Кашея — символ его «бессмертной смерти» хроматически-кольцевой структуры из Вступления к опере — становится истоком и главного лейтмотива симфонии Мясковского, который он называл

¹«Крыжановский говорит, что впечатление конца может быть такое же сильное, как от Шестой Чайковского», — писал Мясковский Асафьеву после первого показа симфонии друзьям. (Там же. С. 89).

²«Третью симфонию вчера кончил и, по мнению Ивана Ивановича Крыжановского, почти потрясаяще. Правда, кода вышла весьма чувствительно — со слезой! У меня в заключении некая погребальная песнь...», — писал композитор Держановскому 12 апреля 1914 года. (Там же. С. 85).

«мотивом смерти». Изложенный впервые потайным мотивом внутри лирической сферы (в переходе к побочной теме первой части у низких струнных, с ремаркой «зловеще»), он долго присутствует в фактуре скрыто, постоянно напоминая о себе звучанием в глубине оркестра, пока, наконец, не выходит из подтекста в текст, провозглашается в генеральной кульминации второй части (ц. 50) и становится главной темой, которой и заканчивается симфония.

Обе эти темы (вторая тема вступления и «мотив смерти»), формируя контрдействие драмы, насыщают фактуру симфонии производными от них структурами (вариациями на ЦЭ): хроматическими рядами, уменьшенными и увеличенными гармониями, нисходящими хроматическими последованиями больших и малых терций и др. и образуют такое же «иноприродное» семиотическое пространство контрсферы, которое «потайно» пронизывает всю драматургию, как в «Царской невесте» (а также корреспондирует со стилистикой обоих царств зла в «Кашее» и с пространством нижней бездны в «Китеже»).

Тем самым при ближайшем рассмотрении оказывается, что как в трактовке драмы, так и в интонационной драматургии симфония Мясковского наследует не только (и не столько) симфониям Чайковского, сколько оперному драматическому симфонизму Корсакова. Как в поздних операх учителя, музыкальная ткань здесь приобретает такую семиотическую плотность, что позволяет говорить о ее практически полной тематизации. В симфонии по сути нет нетематического материала — все пласты фактуры, фигуративные элементы построены на семантически значимом материале. И хоть композиция симфонии, как обычно у Мясковского, многотемна, однако ее драматургия основана на сквозном развитии четырех тем первой части (две темы вступления, «мотив смерти» и главная — тема героя), приобретающих значение лейтмотивов всей симфонии, что связано как с программным замыслом, на который указывал сам композитор («она у меня лейтмотивная, с выдумками») ¹, так и с претворением принципов оперного лейтмотивного симфонизма.

Отголоски монументальной концепции «Китежа», на наш взгляд, явно ощущаются и в драматургии Шестой симфонии Мясковского. Посвященная крупнейшей исторической катастрофе России — трагедии революции 1917 года, она завер-

¹ Ламм О.П. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 122.

шается отпеванием не только ее неисчислимых жертв, но и самого ушедшего с исторической сцены государства, которому в коде возвещается некое сакральное пространство спасения, символизированное уходящей ввысь, в пространство света, и истаивающей там лирической темой третьей части.

Иначе трактована драма в Двадцать первой симфонии (1940) — произведении позднем, созданном по окончании 1930-х годов, на протяжении которых Мясковский — художник сложной психологической индивидуальности — переживал напряженную внутреннюю и стилевую эволюцию, искал «язык социалистического реализма в непрограммной инструментальной музыке» и, надо думать, временами особенно остро и мучительно переживал свое профессиональное служение как жертвование. Он и прямо оценивал свои «массовые опыты» «как какой-то *антиморальный проступок перед самим собой*»¹ (курсив мой. — Л.С.).

Написанная в жанре одночастной поэмы, она по типу высказывания представляет драматический внутренний монолог и воспринимается как глубоко искреннее, исповедальное и «говорящее» послание, которое нуждается в расшифровке. В понимании его смысла помогают улавливаемые интонационные аллюзии. Как представляется, симфония написана с опорой на скрытую семантику «чужого слова», и это слово Римского-Корсакова — так же, как и сам прием, впервые последовательно примененный Корсаковым в «Золотом петушке».

Симфония начинается будто с песенного зачина — с лирической протяжной песни у одиноко звучащего голоса (соло кларнета), погружающей в состояние глубокой задумчивости, к которой добавлен сумрачный нисходящий хроматический «шлейф» у виолончелей. Понимая опасность подобных сопоставлений, выскажу предположение о наличии в нем аллюзии на звучание первого лейтмотива Кашея, «густо» гармонизованного уменьшенными квартсекстаккордами, в первой картине в сцене с зеркальцем, на словах «Ужели смерть моя!» (еще ближе эта связь становится в конце Пролога, при гармонизации «шлейфа» параллельными минорными квартсекстаккордами и его почти полной ритмо-интонационной идентификацией с темой Кашея). Возможно, эта аллюзия «обозначает» семантику мрачных дум перед появлением темы лирического героя симфонии — второй темы Пролога.

¹ Прокофьев С.С., Мясковский Н.Я. Переписка. С. 411.

При большей интонационной остроте и хроматической изломанности темы Мясковского, в ее эмоциональной глубине и скрытом драматизме, в мелодическом рисунке с мотивной транспозицией, осевой симметрией и скрытой двухаккордовой основой (минорное трезвучие — уменьшенный септаккорд) ощутимо проступает связь с лейтмотивом Грязного, симфоническим развитием которого выражается весь трагический путь героя в опере, который главенствует и в его монологе — «выходной» арии-кручине (о его семантической структуре, напомним, шла речь в разделе о контрсфере «Царской невесты»).

Еще более эта аллюзия выявлена в процессе развития: тема героя симфонии присутствует на всех этапах драмы и претерпевает «говорящие» изменения. В сонатном аллегро, где она завершает раздел главной партии (ц. 13) — энергичной, действенной, словно связанной с воспоминаниями о былом, — тема укрупняется ритмически, разделяется паузами на сегменты и на фортиссимо «произносится» низкими струнными *pizzicato*, наиболее приближаясь в этот момент к арии Грязного на словах «Не тот я стал теперь...» (ц. 18), совпадая с ней интонационно. Генеральная кульминация симфонии на лирической побочной теме перед репризой сонатного аллегро также завершается темой героя, достигающей здесь огромной драматической напряженности в «отчаянно» скандирующей на *ff* пунктированной интонации (ц. 34), словно выражая боль о безвозвратно ушедшем.

* * *

Примеры «следов» Римского-Корсакова в произведениях Мясковского можно умножать. Но и приведенные убеждают в том, что творчество великого завершителя русской классики и одновременно великого новатора XX века составляло для Мясковского основополагающую традицию, в наследовании которой он прошел значительную эволюцию: от начального «ошеломляющего впечатления» и развития «модернистской» музыкально-языковой системы учителя в годы формирования творческой индивидуальности — через освоение в нем эпического народно-жанрового начала (Пятая симфония) и глобальной историософской концепции в жанре исторической трагедии (Шестая симфония) — к поддерживаемому внутреннему диалогу с ним в позднем творчестве, к использованию интертекстуальных связей и аллюзий на музыку Римского-Корсакова в темах со скрытой драматической программностью в конце пути.

8. О САКРАЛЬНОМ СИМВОЛИЗМЕ «ВСЕНОЩНОЙ» С.В. РАХМАНИНОВА

8.1. Град невидимый в «Шестопсалмий»

Есть произведения, которые волнуют не только открытием явленных смыслов, но и предчувствием сокрытых смысловых пластов. Такова Всенощная С.В. Рахманинова — произведение уникальное, выдающееся даже в богатой традиции русской духовной музыки. Она всегда оставляет ощущение непостижимой духовной глубины и пережитой, но не разгаданной тайны. Всё кажется ясным в ее блистательной мастерской партитуре — и вместе с тем ее сакрально-смысловое пространство остается неуловимым для рационального анализа, требуя каких-то иных подходов и описаний.

Необходимость же изучения этой глубины очевидна для историков и теоретиков искусства, которых исследование художественного текста такого уровня неизбежно — в конечном счете — обращает к выявлению духовных основ творчества, имеющих не только личностные, не только эпохальные (историко-контекстные), но и сверхвременные трансцендентные источники. Сказанное особенно относится к религиозному искусству, которое невозможно понять без проникновения в это смысловое пространство, где религиозная составляющая занимает особое место. Отдавая себе отчет в истинно «запредельной» сложности задачи, мы лишь коснемся той сакральной вселенной, которая открывается в анализе «Всенощной» и заставляет по-новому понять и оценить это гениальное творение композитора.

«Всенощная» создавалась как произведение богослужбное, но не служебно-прикладное. Она явно выделяется из ряда сочинений этого жанра других мастеров, и это основоположное отличие Всенощной открывается не сразу. Но открывшись, буквально потрясает «дерзновенностью» самого замысла и изумляет мастерством его исполнения. Тайна ее особого воздействия в том, что Рахманинов не просто писал музыку для литургии в церкви: он творил эту литургию своей музыкой, средствами одного лишь хора целостно и многопланово воссоздавая литургическое действие как храмовый синтез и весь его сакрально-символический смысл. Песнопения Всенощной исполнены такого символизма и мистических откровений, и это сообщает произведению неисследимую глубину, разомкнутую в безграничный мир сакральной вселенной, открывающейся человеку лишь в духовном созерцании. Во Всенощной развернута целостная мирообъемлющая религиозно-духовная концепция, в которой вместе с тем ошутимо преломились «веяния духа» русского религиозно-философского и художественного ренессанса начала XX века, а также собственно рахманиновское, но так роднящее его с крупнейшими представителями русского искусства, мысли и духа, «космическое сознание» и переживание мира как одухотворенного всеединства.

Поистине Всенощная — это не только музыка, но именно — умосрение в звуках. В ней не только запечатлен человек в предстоянии миру иному, устремленный к нему, но и мир иной в предстоянии человеку, открывающийся ему в молитвенном пребывании; не только раскрыта психология души, мистически переживающей соприкосновение с миром сакральным, но и созерцания духа, уносящегося в мир сверхчувственный. А кроме того, и в этом главное отличие рахманиновского Всенощного бдения, в нем представлено откровение самого иного мира — Града невидимого, созерцаемого «духовными очами», как структурно организованного сакрального пространства, исполненного символических образов. Именно этим, на наш взгляд, объясняется и включение в цикл «Шестопсалмия», обычно отсутствующего у других авторов и не распеваемого на службе. У Рахманинова им ознаменовано начало утрени, и в нем начинают звонить колокола невидимого Града.

Характеризуя данный номер «Всенощной», А.И. Кандин-

ский пишет: «Это подобие музыкального пленэра, картины светлого утреннего неба. Прозрачная музыкальная ткань — на одном дыхании льющаяся мелодия и окутывающие ее трезвучия «Слава. Слава.» — создает ощущение воздушного пространства, заполненного поющими звонами — «голосами» планет. В кульминации все хоровые партии приходят в движение и сливаются в одно «колокольное» созвучие — «гармонию сфер»¹. Это действительно так — но не только.

Поэтичнейшая картина «утреннего неба», созданная средствами тончайшей, акварельной звукописи, есть символическое изображение иной реальности. Подобно тому как в русской иконе, как писал Е.Н. Трубецкой, «тайны неба потустороннего» символически выражались многоцветной радугой его «посюсторонних» тонов, а замечательные творцы древних икон использовали небесные краски в двойном — натуральном и вместе символическом — значении, Рахманинов также применяет «краски неба здешнего» в значении символов и средств звукописи мира невидимого. И создаваемая им сакрально-символическая картина выражает глубокий литургический смысл этого этапа богослужения.

Утренняя бдения начинается ангельской песнью при рождении Спасителя «Слава в вышних Богу» (Лк. 2, 14), сакральный смысл которой — прославить событие, положившее начало спасению человечества и совершившееся ночью. «Ввиду особой важности этой краткой песни, представляющей не человеческое произведение, она повторяется три раза в честь Св. Троицы», — предписывается в Уставе. И только после этого «молящиеся решаются начать и собственную хвалу»², прося о ней Божественного содействия («Господи, устне мои отверзеши и уста моя возвестят хвалу Твою» — Пс. 50, 17).

Как и полагается по службе, Рахманинов здесь прямо сопоставляет два песнопения — ангельское и человеческое и, используя этот литургический «сюжет», развертывает картину сопоставления двух миров и их взаимосвязи.

¹Кандинский А.И. «Всенощное бдение» Рахманинова и русское искусство рубежа веков (К вопросу об интерпретации памятника) // С.Рахманинов. Всенощное бдение. Партитура. М., 1989. С. 77.

²Скабалланович М. Толковый Типикон. Киев, 1913. Вып. 2. С. 197.

Действие утрени сразу начинается «в вышних», славословием ангелов, парящих между двумя мирами и постепенно снижающихся к земле. Оно звучит в «срединном мире» внятно, на *mf*. Сопровождение же слышится поначалу отдаленно, как «неясный дальний звон» мерных ударов большого колокола (терцово-квинтовое двухголосие у теноров на *P* крупными длительностями). Но звон этот принадлежит миру горнему — он основан на теме «Свете тихий», представляющей заглавный сакральный образ этого мира (Света неизреченного — Христа), и символизирует связь «дола» и «горы».

В переходе ко второму проведению ангельской песни подключаются басы с тихим звоном «земных колоколов», звучащих отдаленным гулом низкой педали (ми-бемоль большой октавы). Словно спускаясь к земле, песнопение звучит согласно указаниям автора «немного медленнее» и тише (на *P*), то есть — отдаленнее (а «земная» педаль в глубоких басах — еще отдаленнее, на *PP*). Зато начинают весело перезваниваться «малые» колокола «в вышних»: «звонные» акцентированные трезвучия у сопрано и теноров «Слава» окружают ангельскую песнь, словно отвечая друг другу из разных локусов безбрежного мира Света.

«Всё медленнее, всё слабее» — помечает композитор третье проведение песни, как бы спускающейся уже в пределы земного притяжения и звучащей едва слышно, на *PP*. Многоступенчатый спуск в басах до самой нижней тоники (ми-бемоль большой октавы) на затухающей звучности, с медленно пропеваемым текстом «И на земли мир» завершает охват всех слоев многомерного пространства: от «в вышних» — до «на земли». По «сюжету» дальше должна начаться «человеческая песнь».

И тут Рахманинов делает удивительную вещь. Он вдруг разворачивает редкостную по красоте, светоносности, пространственной свободе и одухотворенности хоровую «симфонию звонов» — «Слава». Словно мы вдруг оказываемся в запредельной выси, где всё ликует и самый воздух звенит праздничным малиновым благовестом. «Задышающийся от избытка восторг», — так определил когда-то В.И. Бельский в письме Н.А. Римскому-Корсакову эту сакральную радость, царящую в невидимом Граде¹. Вот эта-то внесюжетная

¹Римский-Корсаков А.Н. Н.А.Римский-Корсаков. Жизнь и творчество. М.-Л., 1946. Вып. 5. С. 87.

вставка символически представляет звукописную картину «отверзания небес» и откровения невидимого Града. Появляющийся здесь впервые, он представлен стереофонически объемно, пространственно многомерно и ярко эмоционально — как мир «пресветлого Света» и всеохватной радости духовной. Выражено это фактурой, легко раскинувшейся по всему хоровому диапазону, светлым «пленэрным» колоритом, яркой динамикой, стремительно достигающей «космического» звучания, словно объемлющего всю Вселенную. Но главное — он символизирован звучанием его сакрального центра, и символом его Рахманинов делает перезвон колоколов, в котором нетрудно узнать главную, фа-мажорную тему невидимого Китежа из эпопеи Римского-Корсакова. Перенесенная в «сакральную» тональность Всенощной (Es-c) и мелодически синтезированная с темой «Свете тихий», она повторяет тему Китежа фанфарным зачином мажорного трезвучия, чередуемым с последующим оживленно-радостным встречным движением голосов внутри него.

Ассоциация эта не случайна. Известно, что между композиторами установились теплые и профессионально доверительные отношения и что Римский-Корсаков высказывал желание, чтобы Рахманинов дирижировал постановкой «Китежа» в Большом театре (что, к сожалению, не случилось). В свою очередь Рахманинов не просто любил музыку Николая Андреевича, и особенно «Сказание о невидимом граде Китеже и деве Февронии», но часто включал ее в свои концерты, а дирижерское исполнение им симфонического антракта «Сеча при Керженце», по свидетельству очевидцев, оставляло особо глубокое впечатление. И сама тема ставшего невидимым Китежа, заглавная в творении Римского-Корсакова, как явствует из музыки Всенощной, была воспринята и трактована Рахманиновым как символ Града.

Однако Рахманинов не только представляет звукописную пространственную картину невидимого Града, но и создает сильный эффект перемещения в пространстве — устремления навстречу этому звону и погружения всего существа в его светло-радостную звучащую («звонную») атмосферу. Тем самым он воссоздает сам путь духовного восхождения — вознесения духа ввысь, в безграничный мир одухотворенного космоса. И этот путь к центру-источнику сакрально-аксиологического пространства композитор тщательно выписывает в

хоровой партитуре, обозначая его диагональю поочередного вступления колоколов снизу вверх (басы — тенора — сопрано) и ярким динамическим взлетом. Подобно тому, как ангельская песнь в предыдущем разделе, удаляясь к земле, звучала «всё медленнее, всё слабее», так по ее завершении колокола невидимого Града появляются сначала издалека и едва слышно — на *PPP*. Затем Рахманинов ускоряет темп и делает огромное крещендо, сопровождающее охват всей фактуры (всех сфер мироздания) разномерным и разнокрасочным звоном множества колоколов: мира нижнего, дольного (басы — целыми и четвертными), мира среднего, поднебесного (тенора и альты — удары половинными) и мира невидимого, сокровенного, занебесного (звон праздничный, «малиновый» — восьмыми у сопрано).

Обращают на себя внимание и ремарки: они особенно важны во Всенощной и как тонко нюансирующее выразительное средство, и как фактор пространственной изобразительности. «Усиливая звук и ускоряя», — записывает Рахманинов в начале данного раздела, и это больше, чем только агогическое обозначение. Здесь выражено духовное движение, интенция — устремление духа к открывшемуся миру иному и радостный порыв души, распахивающейся навстречу этому миру. Конечной же точкой этого духовного воспарения становится откровение Нового Иерусалима, символизированного звоном его колоколов на теме «Свете тихий» (представляющей центр религиозных устремлений и всего сакрального пространства) и «запрятанной» в нем корсаковской темой невидимого Града.

Символично и завершение этой дивной «симфонии звонов». Становясь всё ярче и проникая собою всю вселенную, праздничный перезвон продолжается до тех пор, пока все колокола не сливаются в единое созвучие — «космический аккорд», символизирующий связь всех пространств мироздания («в вышних», «на земли» и «в человецех») и гармонию мира как всеединого целого.

«Длинная пауза» — также смысловое обозначение композитора — отделяет этот трансцензус откровения, духовное созерцание и звукопись невидимого Града от «человеческой песни». Человеческая песнь есть молитва, есть «схождение внутрь» и «внутрь-пребывание». Здесь — пространство психологическое, мир земной, плотный, и выражен он иными

средствами. Пространственная вертикаль фактуры свертывается в плотный хорал с монолитной фактурой, моноритмическим произнесением текста и единым фразовым синтаксисом во всех голосах. Всё подчинено здесь произнесению слова, возносимого к Богу. Но слово это — интимно и сокровенно, в нем не только вся неизмеримая глубина смирения, но и психология души потрясенной, переживающей процесс откровения. И потому оно звучит в «ином времени» — ведь время останавливается не только там, в мире вечности, но и в глубине души, переживающей эту вечность. «Медленно, очень мягко. С большим чувством» (указание Рахманинова), на *PP*, с тончайшей нюансировкой произнесения, выраженной в обилии мягких акцентов и «вилочек», в любовном гармоничном согласии голосов звучит эта человеческая песнь, замедляясь и замирая к концу, словно сходя в самые сокровенные глубины души. Здесь выражен тот сокровенный трепет, который есть подлинное и заглавное религиозное чувство и который человек ощущает, соприкасаясь с миром сакральным.

«Обращаясь к Богу, человек испытывает себя «предстоящим», и душа его осязает трепет и благоговение. Благоговение есть проявление духовности, дар духа и признак духа»¹. Его не знает светская музыка, как не знает она религиозной радости Словословия и других духовных состояний и переживаний, о чем мудро писал Стравинский: «Ни молитва, ни покаяние, ни многое другое не может быть секуляризировано. Дух исчезает вместе с формой»².

Так «картина светлого утреннего неба» оказывается символической картиной откровения «тайн неба потустороннего», а само «Шестопсалмие» — введенным Рахманиновым во Всенощное бдение не только «благодаря его «колокольной» образности»³.

«Время чтения шестопсалмия есть время на Всенощном бдении весьма важное; ибо, во-первых, в уставе сказано: «Глаголем шестопсалмие со всяким вниманием и страхом Божиим, яко Самому собеседующе Христу Богу нашему

¹Ильин И.А. Аксиомы религиозного опыта. Исследование. — М., 1993. — Т. 1-2. — С. 54.

²Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971. С. 275-276.

³Кандинский А.И. Указ. изд. С. 77.

невидимо». А кроме того — что особенно важно — «во время чтения шестопсалмия положено и свечи тушить», чтобы «мы, менее видя глазами... стоя в темноте», могли отключиться от преходящего и созерцать «очами духа»¹. Таким образом, по ходу богослужения здесь предполагается духовный «выход из здешнего», что и символизируется выключением света внешнего.

Итак, звукопись иного мира и молитва, созерцания духа и психология души, трансцензус и интроверсия, человек, взывающий Града невидимого и предстоящий ему — и Град невидимый, раскрывающийся человеку: два мира в «Шестопсалмии», представленные разными красками, предстоят друг другу, образуя взаимодействующее единство. Картина Града небесного еще более развернуто и многопланово будет представлена во Всенощной Рахманинова в «Славословии великом», но особенности ее звукописи определились уже здесь, в камерном варианте славословия, задачей которого было как раз не столько славословие, сколько — явление Града, возведение его как места спасения, как сакрального центра религиозных взысканий и надежд. Об этом говорят и последние из шести читаемых здесь на службе псалмов.

«Явить» в символе и дать духовно пережить «встречу», мистическую встречу с сакральным прообразом — задача, которую мастерски и вдохновенно решает Рахманинов здесь и в других песнопениях Всенощной, достигая неизмеримой глубины подлинно литургического тайнодействия. При этом Всенощная дает основания говорить не только о звукописи сакральных образов незримого Града, но и о его целостной концепции.

Два мира в «Шестопсалмии» и в других номерах Всенощной, как в древнерусской иконе, соотносятся по принципу обратной перспективы и представлены разными красками. Мир дальний, незримый дан как больший, чем мир ближний. Он пространственно (фактурно) развернут и многопланов, наполнен сакральными образами и символами, «изображен» звукописно и структурно организован. Его **центр**, вершина и источник, и **путь** к нему определяют

¹ Дьяченко Г. Общедоступные беседы о богослужении Православной Церкви, приспособленные к живой церковной проповеди, внебогослужебным собеседованиям с народом и семейному чтению христиан. М., 1898. С. 439.

структуру всего многомерного аксиологического пространства. Центр отмечен высшей сакральной ценностью, и ее символизируют колокола невидимого Града на теме «Свете тихий». Путь к нему раскрыт как духовный трансцензус, как самопревосхождение человека, выход из «здешнего» и пребывание духом в его светлых, одухотворенных звонах пространствах. Этот путь есть образ связи между двумя мирами, движение же по пути «превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает *действительность-истинность* самого пространства... и, главное, доступность для каждого... достижения его сокровенных ценностей»¹. Так путь ко Граду, получив вдохновенное воплощение в вершинных творениях русской светской и духовной музыки начала XX века, удостоверял его «действительность-истинность» в русской духовной и художественной культуре, его непреходящий смысл. «Пусть этот смысл был временно скрыт от нас и даже утрачен. Он вновь нам открывается...»²

8.2. «Ныне отпускаеши»: монолог и мистерия

Написав с большими временными перерывами всего три сочинения на канонические богослужебные тексты, С.В. Рахманинов достиг здесь непревзойденной высоты, пройдя значительную эволюцию. Это был путь от раннего духовного концерта «В молитвах неусыпающую Богородицу» (1893), написанного по настоянию его консерваторского учителя С.В. Смоленского, первой пробы пера в этой области, к созданию главного богослужебного цикла православной церкви – Литургии святого Иоанна Златоуста (1910) и, наконец, к Всенощному бдению (1915), которое кульминационно увенчало развитие русской духовной музыки. При этом суть пройденной композитором эволюции состояла не только в нахождении принципов гармонизации древних обиходных распевов, соответствующих их природе и национальной специфике (что было главной задачей Нового

¹ *Топоров В.Н.* Пространство и текст // Из работ Московского семиотического круга. М., 1997. С. 487.

² *Трубецкой Е.Н.* Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: Антология. М., 1993. Вып. 1. С. 221.

направления русской духовной музыки рубежа XIX–XX веков), и не только в том, чтобы «добиться единства между мелодиями «Обихода» и западным контрапунктом» (что, по свидетельству О. фон Риземана, было задачей композитора при сочинении Всенощной). Дело было, хотя и в этом тоже, но все же в первую очередь — в другом.

«Говоря откровенно, у меня было достаточно времени, чтобы успеть написать не только один концерт, но даже несколько. Я не написал ни одного.., — с горечью писал двадцатилетний Рахманинов С.В. Смоленскому в пору работы над своим первым духовным сочинением. — Или у меня не хватило терпения, или способности совладать с этим текстом», — пытается он понять причину своей неудачи¹. Это важное признание свидетельствует, на наш взгляд, о не музыкальных только трудностях композитора при работе над богослужебным текстом. Заметим, Рахманинов пишет: не *гармонизовать* этот текст, для чего у него было достаточно умения, не *написать произведения*, для чего у него было достаточно времени, а — *совладать с каноническим богослужебным текстом* как основой духовного сочинения. Думается, «совладать» здесь означает не только технически, но и содержательно.

Зная то, что открылось Рахманинову в дальнейшем при сочинении Всенощной, можно предположить, что здесь, при уже достаточном знании предмета и отчетливом рациональном понимании задачи, при глубоком и органичном психологическом переживании молитвенной образности и молитвенного предстояния, его «духовное око» еще было «удержано» (позволим себе евангельское выражение). Предчувствуя и переживая неисследимую сакральную глубину священного теста, Рахманинов не может преодолеть некий порог его постижения. И оставляет эту работу.

Многолетней была работа Рахманинова над Литургией, на создании которой также настаивал С.В. Смоленский еще в 1897 году. Долго вызревая внутренне («над Литургией я давно думал и давно к ней стремился», писал композитор по окончании работы), она была написана в едином порыве («Принялся за нее как-то нечаянно и сразу увлекся. А потом очень скоро кончил. Давно не писал... ничего с таким удо-

¹ *Рахманинов С.В.* Литературное наследие. Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / Сост. З.А. Апетян. Т.1. М., 1978. С.231.

вольствием»). Характер работы над Литургией, отраженный в письмах к А.Д. Кастальскому, свидетельствует о стремлении Рахманинова досконально разобраться в деталях содержания и последования самой службы, «разрешить... некоторые недоумения, касающиеся текста», об особом внимании к хоровой звучности и главное — об ориентации на стиль духовной музыки Кастальского, которого, что немаловажно, Рахманинов называет «Римским-Корсаковым духовной музыки». Все написанное отправлялось на досмотр и правку Кастальскому, и это свидетельство того, что даже в этом вдохновенном и выдающемся произведении Рахманинов еще не чувствовал себя свободным.

Лишь во Всенощной, увенчавшей его восхождение по этому пути, Рахманинов осуществил нечто такое, что сделало это произведение недостижимым, вознесло его на вершину всей русской духовной музыки, оторвало от контекста ее блистательного расцвета в начале XX века в творчестве крупнейших современников — А. Кастальского, А. Гречанинова, М. Ипполитова-Иванова, П. Чеснокова, В. Калиникова и ряда других композиторов и что поныне является сокровенным смысловым пластом этого уникального сочинения, его поистине мистической тайной.

К Всенощной Рахманинов шел 22 года как композитор и 42 года как человек. В ней нашло высшее выражение его композиторское мастерство и духовное естество, религиозно-духовный опыт и вся внутренняя история его человеческого и творческого гения. Начиная с незабываемых детских лет, наполненных яркими впечатлениями от богослужений в величественных храмах Петербурга и Новгорода и звучаний церковных колоколов, разлитых в вечернем воздухе, словно сливающихся с природой и одухотворяющих всю вселенную, включая весь длительный опыт постижения специфики службы и храмового пения в общении с крупнейшими специалистами в этой области (С.В. Смоленским и А.Д. Кастальским, Н.М. Данилиным и руководимым им Синодальным хором). И, наконец, — то понимание глубинной сакральной сути церковного канона, которое увенчало этот долгий путь, которое открылось ему в работе над Всенощной и сделало его свободным — Мастером, творящим на основе не «буквы» (обиходного напева как такового), но «духа» канона, имеющего литургическое обоснование и назначение, и заключенных в нем «тайнозамкненных» смыслов.

Проникновение в символический язык и сакраментальный смысл богослужебных текстов шло параллельно с накоплением мастерства в разных жанрах и формах — оперного драматурга и симфониста, воплощения эпической, драматической образности и тончайшей созерцательной лирики, овладения богатейшей палитрой инструментальной и хоровой тембро-колористической звукописи, полипространственной стереофонической фактурой и многим другим, что потребовалось ему для того, чтобы «совладать» с богослужебным текстом Всенощного бдения, раскрыть глубинную прообразную сущность канонических текстов и аскетичных обиходных распевов. И символически воплотить заключенные в них сакральные образы и смыслы, используя также многообразные средства музыкальной символики, и представить в хоровой партитуре Всенощной всю полноту литургического тайнодействия церковного богослужения — в форме, впечатляющей красотой и художественным совершенством.

Поистине Всенощная принадлежит не только музыке, но и религиозной мистике. Композитору удалось здесь воплотить духовные состояния «высшие, чем умная молитва», которая даже в ее наивысшем виде все же остается человеческим действием, те состояния, когда «всякая молитва... прекращается, и человек вступает в состояние мистического экстаза»¹. Композитор выступает здесь как «тайнозритель», который «имеет видения как откровения», что «выражается как состояние «бытия в духе», в транссе, выводящем в трансцендентность»².

Рахманинов творит сложный «художественно-литургический» мир в своей Всенощной. В ней сочетаются разные времена и пространства: историческое, психологическое и онтологическое, мирское и сакральное, преходящее и непреходящее, время и вечность. В ней есть то, что называется мистическим тайнодействием и выражается только в символе, который «не изображает, а являет и приобщает к

¹Архиепископ Василий (Кривошеин). Богословские труды 1952—1983 гг. Статьи. Доклады. Переводы. Нижний Новгород, 1996. С.18.

²Прот. Сергей Булгаков. Апокалипсис Иоанна (Опыт догматического истолкования). М., 1991. С. 12.

явленному», в котором главное «не внешняя похожесть ... но внутренняя причастность символизируемому»¹.

Сакральный символизм Всенощной всеобъемлющ. Подобные выявленному в «Шестопсалмии» откровения – «отверзание очей духовных» и выходы из внутрь-пребывания в пространство иного мира – содержатся во многих песнопениях Всенощной, образуя ее собственный сакрально-сокровенный пласт. «Незримый» для рационального анализа, он вместе с тем воспринимается нашим духовным естеством, оказывая особое одухотворяющее воздействие, которое всегда переживается при слушании этого вдохновенного произведения.

Во Всенощной Рахманинова представлены различные образы и сюжеты Священного Писания; некоторые ее песнопения подобны иконам, являющим Лики Святой Троицы, Богородицы, Спасителя. Есть в ней и Страсти Господни.

«Ныне отпускаеши» поначалу не привлекает к себе особого внимания глубиной сакральных смыслов. Напротив того, он кажется даже излишне «мирским» по чувству (лирика его личностная, человечески сердечная), несколько неожиданным по форме (монолог более повествовательный, чем молитвенный по характеру) и по явно выраженной музыкально-жанровой основе – колыбельной. Эта колыбельная многим, начиная с современников, казалась слишком земной, «реалистичной» и потому не совсем уместной в духовной музыке². Вместе с тем известно, что сам Рахманинов выделял этот номер, отдавал ему предпочтение перед всеми другими песнопениями своей Всенощной (среди которых, скажем откровенно, есть и более волнующие и проникновенные) и хотел, чтобы именно он прозвучал при его погребении. Почему? Ведь не только же потому, что в конце его двухоктавный спуск басов по си-бемоль минорному звукоряду, достигая максимальной глубины (нижнего порога Всенощной, не встречающегося более нигде) и «теряясь»

¹ *Топоров В.Н.* Святость и святые в русской духовной культуре. Том 1. Первый век христианства на Руси. М., 1995. С. 63.

² «Это хотя художественно и близко правде, но церковь не была сторонницей реализма в искусствах, ей служащих», – писал специалист по русской духовной музыке, профессор Московской консерватории А.В. Никольский. Цит. по: *Брянцева В. С.В.* Рахманинов. М., 1976. С. 463.

в ней на *PPP* (ремарка композитора), изображает уход из жизни сей в жизнь вечную, «отпущение с миром». Настоярживала и тональность си-бемоль минор — семантически отягощенная и также не используемая более во Всенощной.

Тайна монолога отходящего от земных забот и получающего вечное упокоение старца Симеона открывается не сразу. Открывшись же, не только убеждает, но буквально потрясает неожиданностью и глубиной проникновения Рахманинова в сакрально-символический смысл этого евангельского образа и «сюжета» и мастерством его воплощения. «Ныне отпускаеши» — самый удивительный и мистический номер Всенощной, ее трагедийная кульминация.

Поначалу общий спокойный тон монолога, динамика *PPP*, медленный темп и неторопливое движение, сопровождаемое плавным покачиванием попарно слигованных «баюкающих» аккордов в мерном ритме четвертных, создает атмосферу успокоения-упокоения. И естественным — на житейском, обыденном уровне — воспринимается сочетание в песнопении Симеона радости (освобождения от земных забот) и скорби (ухода и прощания с жизнью). И в колыбельном сопровождении («мерцающая» переменность Des-b в аккордах хора), и в самой теме монолога заложена эта образно-эмоциональная двойственность. Тема начинается радостным легким «взлетом», ритмически активным восхождением от тоники к «светлой» терции Ре-бемоль мажора, а продолжается ритмически замедленным, тяжелым спуском — нисхождением от «сумрачной» терции к тонике си-бемоль минора. Три вариантных строфы первого раздела монолога, тесситурно поднимаясь всякий раз на ступень выше и достигая новой вершины, ритмически задерживаясь на ней, завершаются тем же скорбным нисхождением к тонике си-бемоль минора.

Однако выраженные здесь чувства не есть обыденная реальность, и Рахманинов не «ошибся» во всех отмеченных выше «слишком земных» чертах своего любимого песнопения. Как и полагается в символе, видимое и чувственное здесь есть лишь «икона» незримого, и *психологическая* реальность, *земные чувства* святого старца Симеона, радость и скорбь, служат в «Ныне отпускаеши» для выражения сакральной действительности — духовной Радости и Скорби о

Христе, и раскрываются вскоре в своем масштабном символическом значении.

Здесь стоит вспомнить, что песнопение написано на текст молитвы Симеона, содержащейся в Евангелии от Луки. Иерусалимский старец-праведник Симеон назван в Евангелии Богоприимцем, поскольку именно ему Духом Святым было обетовано, что он не умрет, прежде нежели увидит чаяние народов — Спасителя. Эта встреча (Сретение) произошла в Иерусалимском храме на сороковой день по Рождестве Христовом, куда родители принесли Младенца Иисуса, «чтобы представить пред Господа». Симеон, узнав Предвечного Младенца среди других внесенных в храм, «взял Его на руки, благословил Бога и сказал: Ныне отпускаеши раба Твоего, Владыко, по глаголу Твоему, с миром; яко видеста очи мои спасение Твое, еже еси уготовал пред лицом всех людей, свет во откровение языков и славу людей Твоих Израиля». (Лк.: 2, 28-32).

Рахманинов поистине гениально распел этот текст. В монолог старца он «вмонтировал» его пророчество — мистическое провидение судьбы Предвечного Младенца («спасение Твое ... пред лицом всех людей») и всемирного, всечеловеческого значения Его искупительной жертвы («свет во откровение языков»). После слов «ибо видели очи мои спасение Твое» (в современном переводе) внутреннее пространство монолога Симеона размыкается, представляя явленное ему откровение, и монолог сменяется эпической картиной мистерии Страстей Христовых. Рахманинов отграничивает начало этого раздела и в тексте песнопения, ставя здесь многоточие...

Всё вдруг радикально меняется: лирический монолог разрывается массовой хоровой фугой сурово-скорбного звучания, на новой теме. Мастерство Рахманинова изумляет. На протяжении четырех тактов он разворачивает стреттную экспозицию по существу монументальной шестиголосной фуги, завершая ее барочной страстной кульминацией, достигающей максимальной высоты, динамики и трагедийного напряжения в мощном звучании всего массива хора.

Фуга (точнее, только фугато) — монументальной ораториальной «кладки». Начинаясь у басов проведением темы в ми-бемоль миноре, она своей стремительно восходящей диагональю стреттно вступающих голосов (с последовательным сокращением шага вступления темы на две четверти)

охватывает диапазон в две с половиной октавы и накапливает «страстную» энергетику, приводящую к взрыву трагедийной кульминации на словах «пред лицом всех людей». Рахманинов явно опирается здесь на символику и особенности страстных фуг Баха, давая их концентрированное, буквально «знаковое» выражение. И не только опирается, но и цитирует. На вершине восхождения, перед кульминацией, тема у сопрано, сменив натуральную VII ступень на гармоническую, раскрывается как цитата: в си-бемоль миноре, на семантической высоте темы ВАСН, проводится тема соль-диез минорной фуги Баха из 1 тома ХТК, как известно по сакральной тайнописи Баха, — фуги Распятия. И сама интонационная, мотивно-графическая семантика темы, и рисунок тяжелого, уступчатого подъема во вступлении голосов от басов к сопрано с постепенным охватом всех регистров, и накопление скорбно-трагедийной напряженности, — всем этим создается образ этой рахманиновской «фуги»: шествие на Голгофу, несение креста и восхождение на Крест, с кульминацией — Распятием «пред лицом всех людей».

Подтверждением сакрального смысла кульминации как распятия служит при этом не только семантически отягощенное «чужое слово» — символика фуг Баха, но и внутренняя интонационная драматургия самого песнопения. Напомним, что так же, как восхождение, построен предшествующий монолог Симеона, и кульминации его и срединного фугато интонационно и смыслово совпадают. Трагедийная вершина фугированного восхождения («пред лицом всех людей») звучит на кульминационной же теме монолога Симеона Богоприимца, — на теме его «видения» («яко видеста очи мои»). Провидел же он в своем мистическом откровении Крестный путь Спасителя и муку Богоматери: «се, лежит Сей на падение и на восстание многих в Израиле и в предмет пререканий, — и *Тебе Самой оружие пройдет душу*», — были его последние слова к Ней (Лк.: 2, 35).

«Это — Симеон, провидящий крест, — пишет о нем Е.Н. Трубецкой, анализируя духовный смысл древнерусской иконы... — Поверхностное житейское понимание христианского откровения видит в его возгласе — «ныне отпускаеши» только беспредельную радость человека, увидевшего близость спасения. Но иконописец, действительно принявший Христа в душу, смотрит глубже... Он ощущает

ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. (...) И оттого-то в лучших новгородских изображениях черты Симеона носят на себе печать сверхчеловеческой, неизреченной скорби. (...) Эта скорбь — то самое горение ко кресту, которое зажигает сердца и тем самым готовит их к принятию солнечного откровения»¹.

И тотчас после трагедийной кульминации, во вдруг наступившей тишине, Рахманиновым представлено это откровение Света — символа воскресшего Христа и осветившего мир Его учения. При полном молчании всех других голосов — вверху, у сопрано, подобно яркой звезде во тьме, вдруг «возгорается» на слове «свет» тоническая терция Ре-бемоль мажора (напомним, «сакральной» тональности «Китежа» — тональности воскресения). Терция выдерживается долго и ровно (два такта на *P*), символизируя вдруг просиявший негасимый источник Света вечного, воплощая сакральный смысл текста: «свет к просвещению народов». Следующее же затем подключение хоровых голосов сверху вниз своей нисходящей диагональю как бы обрисовывает расширяющийся луч света, охватывающий все пространство и проникающий собою все мироздание.

Мистерия свершилась. И только после этого возвращается голос Симеона, завершающего свой прерванный «видением» монолог — и покидающего этот мир навсегда.

Монолог и мистерия, молитва и откровение, чувство и созерцание, духовное видение и переживание глубинных священных смыслов — все это мастерски удается претворить композитору и тем самым решить поистине дерзновенную художественную задачу: монолог святого старца, начавшись как лирическое песнопение-молитва, оказывается по ходу развертывания рахманиновскими «Страстями».

Наконец, образ Симеона и воплощенный здесь евангельский сюжет — встреча глубоким старцем новорожденного Христа — объясняют также закономерность в «Ныне отпускаеши» колыбельной как жанровой основы. Это — рождественская колыбельная младенцу Христу, поющая

¹ Трубецкой Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология. Вып. I. М., 1993. С. 238.

в храме не земными голосами и не относящаяся к земному «реализму». Таких колыбельных много у Баха — мистических, религиозных и по-особому светлых, поющих голосами ангелов и принадлежащих сакральной действительности. «Только он один умел так создавать эти колыбельные», — пишет А. Швейцер и относит их к баховской мистике¹. Такой же религиозно-мистический характер имеет эта колыбельная и у Рахманинова.

И подобно тому как «Шестопсалмие», начавшись звукописью утреннего пейзажа, представляло структурно организованное сакральное пространство, в «Ныне отпускаеши» осуществляется трансцензус в сакральное онтологическое время — время Священной истории, в котором вечно свершается Мистерия Голгофы.

«Восприятие времени в богослужении ... в некоторых отношениях соответствует... феномену «обратной перспективы», — пишет выдающийся богослов XX столетия о. Иоанн Мейендорф. — Христианское богослужение отражает, с одной стороны, историческую, временную основу христианской веры и носит «изобразительный» характер. Но, с другой стороны, оно являет нам и «эсхатологию» — конечную цель этих исторических событий, грядущее и вечное Царство Божие»². В литургии обязательно (и в заключение вечерни) присутствует «изобразительное воспоминание Голгофы», и это имеет важнейший смысл. «Смерть Христа не просто «представляется» или «вспоминается», — поясняет о. Мейендорф. — Для Церкви эта смерть представляет собой **явление самого Бога**, как Он есть. Это событие, происходящее во времени, является также и надвременной, вечной победой... Следовательно, подобно тому, как «обратная перспектива» преобразует пространство, не упраздняя его, так и «философия времени», раскрывающаяся в богослужебном обряде, не соответствует прямому хронологическому порядку событий, а выражает их вечный смысл, сопрягая прошлое и будущее»³.

¹ Швейцер Альберт. И.С. Бах. М., 1964. С. 123.

² Протопресвитер Иоанн Мейендорф. О литургическом восприятии пространства и времени // Литургия, архитектура и искусство Византийского мира. Труды XVIII Международного конгресса византистов. Том I. СПб., 1995. С. 5, 9.

³ Там же. С. 8.

Воссоздавая во Всенощной литургическую структуру времени, Рахманинов мастерски представляет взаимодействие двух планов бытия, двух смысловых пространств, осуществляет проекцию в мирское сакрального бытия с его символической тайнописью, дает духовно пережить присутствие мира иного в мире этом.

Песнопение «Ныне отпускаеши» привлекало внимание далеко не всех авторов циклов Всенощных бдений. Но и среди тех, кто к нему обращался, лишь Рахманинов услышал в «умилительной песне Святого Симеона» воспоминание Голгофы и провидение Креста. Возможно, именно этим и объясняется особое отношение композитора, с его трагедийным мироощущением и «постоянно звучащим» в нем трагедийным тоном, к монологу Старца, свершившего пророчество судьбы и уходящего с миром.

ничает с самыми мрачными страницами мировой истории по своим масштабам, глубине, разнообразию и зловещей концентрации на коротком историческом отрезке времени. Он был всеобщим и многоликим. Практически все поколения, прошедшие через этот век, были свидетелями и участниками тех или иных глобальных исторических мистерий, социальных и духовных катастроф. «Может быть, человечество сохранит навеки память о страшном историческом опыте России?» — выражал надежду Даниил Андреев в своем грандиозном эсхатологическом откровении «Роза мира», написанном в середине века, и обобщал судьбу своего поколения: «Но я принадлежу к тем, кто смертельно ранен двумя великими бедствиями: мировыми войнами и единоличной тиранией... Оба эти бедствия были для нас своего рода апокалипсисами...»¹. «Апокалипсисом нашего времени», «кровавым хаосом», «российской Голгофой» называли выдающиеся русские философы Октябрьскую революцию 1917 года, которой они посвятили сборник статей с говорящим названием «Из глубины» (Из глубины взываю к Тебе, Господи. — Пс. 129), как непосредственный отклик на происходящее (1918).

Так текущие события постоянно вызывали в памяти образы Откровения Иоанна Богослова, заставляли соотносить действительность с великой книгой, обращаться к ней в поисках смысла происходящего и грядущей перспективы. В свою очередь поразительные прозрения Апокалипсиса заново открывались в свете нового исторического и духовного опыта. Если в первые века акцент в его восприятии делался на страданиях за новую веру и ожидании Второго пришествия, а в Средневековье — на карающем грешников Страшном суде и личной ответственности, то XX век формирует новое понимание и истолкование последней книги Библии. Глобальные социально-исторические потрясения и мировоззренческая революция, в корне изменившая представления о вселенной, времени и пространстве, физической картине мира и исторических судьбах народов и культур, способствовали тому, что в контексте новой эпохи Апокалипсис начинает прочитываться как *метаисторическое*

¹ Андреев Даниил. Роза мира. М.: Иной мир, 1992.

откровение. Это определило трактовку Апокалипсиса в русском искусстве XX века, хотя она и эволюционировала от его начала к концу.

В начале XX столетия ощущение надвигающейся катастрофы было всеобщим, писали даже о свирепствовавшей тогда «эсхатологической панике»¹. Но быть может сильнее других эсхатологизм русского сознания выразил Н.А. Бердяев, многократно пророчествовавший о судьбе человека и человечества. Он понимал историю как трагедию, завершающуюся катастрофой, как «внутреннее раскрытие Апокалипсиса» и считал, что именно в России «высказывается какая-то особенно острая мысль о конечных исторических судьбах. Не случайно на вершинах русской религиозной философии мысль всегда была обращена к Апокалипсису»². Вместе с тем эсхатологизм всегда имеет метафизический, а не исторический источник и устремлен к преображению мира, сопряжен с откровением мира иного как места «жизни будущего века». Стремление же «разглядеть» это чаемое будущее за катастрофой конца мира и дать ему символическое воплощение рождало множество утопических образов совершенного устройства жизни едва ли не у всех крупных поэтов, писателей, художников и других деятелей искусства этого времени, которые были выражением духовного преодоления катастрофы.

Сочетание вселенского крушения и воцаряющегося после него абсолютно нового идеального миропорядка и содержит в себе последняя, 77-я книга Библии — Откровение Иоанна Богослова, одно из самых сильных творений мирового гения, воспроизводящее видения грандиозной мистерии гибели-рождения миров. Мистериальное Откровение

¹Множество свидетельств содержит книга: Взыскующие града. Хроника частной жизни русских религиозных философов в письмах и дневниках С.А. Аскольдова, Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, Е.Н. Трубецкого, П.А. Флоренского, В.Ф. Эрн и др. / Сост., подгот. текста, вступит. статья и коммент. В.И. Кейдана. М.: Школа «Языки русской литературы», 1997. Об «эсхатологической панике» писал в декабрьском номере «Вестника Всемирной Истории» за 1899 год Ф.Ф. Зелинский в статье «Первое светопреставление» // Сергей Аверинцев. Связь времен. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. С. 129.

²Бердяев Н.А. Судьба человека в современном мире. Статьи, письма // Новый мир. 1990, № 1. С. 216.

Иоанна словно бы создано по законам трагического: финальный лучезарный образ Нового Иерусалима возникает в нем как «трансцендентный переход к иному» и одновременно как катарсис, как искупление пережитых страданий, наконец, как осветившая человечество прекрасная надежда. Появившись в кризисную эпоху разложения могучего Рима и зарождения нового исторического времени, книга Апокалипсиса и впоследствии всегда актуализировалась в переломные эпохи. Она являет собой вневременную сакральную модель, помогающую не только понять и объяснить, но и пережить окружающую действительность.

Так было и в России на переломе столетий, когда трагедийное мировосприятие было так или иначе, непосредственно или опосредованно связано с Апокалипсисом: с его общим пророческим смыслом, тайными знамениями, с его образами и оппозициями — Христа и Антихриста, Спасения и Возмездия, Страшного Суда и Царствия Небесного, тьмы Бездны и света Истины, Добра и Красоты — и даже с «мистическим чувством подходящего пламени» (М. Волошин). Эти же образы разносторонне исследуются в религиозно-философских трудах В.Соловьева, Н.Федорова, С. и Е. Трубецких, С.Булгакова, П.Флоренского, Н.Бердяева, В.Эрна, претворяются в поэзии и прозе В.Соловьева, В.Иванова, Л.Андреева, Д.Мережковского, В.Брюсова, А.Блока, А.Белого, М. Волошина, в живописных и графических полотнах М.Врубеля, А.Бенуа, М.Добужинского, Л.Бакста, Н.Рериха, находят воплощение в идее Мистерии, питавшей творчество Вяч.Иванова, Ф.Сологуба, М.Кузмина и занимавшей умы реформаторов театра К.Станиславского, В.Мейерхольда, В.Комиссаржевской. Трагизм существования и мрачные предчувствия катастрофических событий в будущем с психологической остротой выразились в творчестве А.Чехова, И.Бунина, А.Куприна и многих других авторов. Замечательную характеристику Чехова в предреволюционном «апокалиптическом» контексте дал очевидец событий П. Сувчинский: «В последние года ожидание стало особенно мучительно. Не этим ли смертным предчувствием была скована, запугана светлая, добрая душа Чехова? Не были ли пророческими его целомудренная робость и острое ощущение пустоты и скуки... до страха? Это было робкое затишье, святое смирение после вещей, неистовых пророчеств

Достоевского и перед нависающей грозой подлинных событий...»¹. Поэтому блистательный ренессанс русской духовной культуры ее Серебряного века, как писал Н. Бердяев, «имел трагический привкус неминуемого конца», сочетался с «обращенностью к концу».

Русская музыка начала XX века существует в том же историческом и духовном контексте, что и другие искусства, и, быть может, именно ей в силу ее специфической обращенности к эмоционально-психологической сфере было дано наиболее глубоко запечатлеть эсхатологизм самого мироощущения человека того времени. Это выразилась в соотношенности апокалиптических идей и образов с разным сюжетным материалом (как, например, в операх В. Ребикова «Бездна» (1907) или «Альфа и Омега» (1911)), во множестве эсхатологических «трубных гласов» в разных произведениях (баллада Н. Черепнина «Трубный глас», 1909), в устремленности ко вселенской Мистерии А. Скрябина, окрасившей все его творчество последних лет. Та же тенденция объясняет частое воссоздание разными композиторами образа смерти, в котором нередко угадывается поступь апокалиптического Коня Блед (стихотворение В. Брюсова с таким названием, как известно, произвело сильное впечатление на современников и отозвалось в творчестве многих), использование для этого надличного музыкального символа смерти и Страшного Суда — средневековой секвенции *Dies irae*. Откликом на эсхатологическое восприятие действительности можно считать и образы мрачной демонической стихии в произведениях ряда композиторов («Кашей бессмертный» Н. Римского-Корсакова, «Колокола» С. Рахманинова, «Полет ведьм» С. Василенко, «Молчание» Н. Мясковского, «Сатаническая поэма» и Девятая соната А. Скрябина и др.).

Нетрудно заметить, правда, что в перечисленных произведениях использовано лишь ассоциативное подключение апокалиптической образности. Но было в это время и прямое обращение к тексту Откровения Иоанна Богослова как к источнику или программе сочинения и интерпретация собственно темы Апокалипсиса в музыке. В 1912 году появляются сразу два симфонических произведения по Апокалипсису, несомненно, вдохновленные сильнейшим

¹Петр Сувчинский и его время. М.: Композитор, 1999. С. 145.

воздействием и непосредственным влиянием «Сказания о невидимом граде Китеже и девице Февронии» Н.А. Римского-Корсакова. Оно тотчас отозвалось в творчестве его ближайших учеников и последователей и, надо думать, «проложило им дорогу». Это первая кантата И.Ф. Стравинского «Звездоликый» на текст К. Бальмонта и симфоническая картина А.К. Лядова «Из Апокалипсиса».

В этом году И.Ф. Стравинский написал свою первую кантату «Звездоликый» на текст К. Бальмонта, который представляет собой поэтический пересказ отдельных мотивов Апокалипсиса. В «Звездоликом», пишет С. Савенко, «космическая грандиозность бальмонтовского опуса» нашла соответствие в «акустической грандиозности звучания» музыки¹. Она выражена уже в особой грандиозности исполнительского состава (мужской хор и четверной состав оркестра с восемью валторнами, там-тамом, челестой, двумя арфами), при продолжительности звучания всего шесть минут. По этой причине произведение, впервые исполненное в Брюсселе лишь в 1939 году, остается малоизвестным и поныне. Кроме того, космогонические и эсхатологические образы послужили в нем поводом для авангардной «радикализации» языка, диссонантности аккордовой вертикали, и уже в поздние годы, сетуя на неисполняемость «Звездоликого», Стравинский называл его своим «самым «радикальным» и трудным сочинением»². Своеобразие же трактовки образов Апокалипсиса в кантате состоит в том, что текст Бальмонта был воспринят композитором как сакральный и воплощен в литургической манере — как «псалом, звучащий не под сводами храма, а в открытом пространстве Вселенной», на основе заклинательного псалмодирования, которое в дальнейшем становится «ключевым для музыки Стравинского разных периодов и жанров», как сакральных, так и светских³.

В 1912 году А.К. Лядов, автор изысканных симфонических миниатюр «Волшебное озеро», «Баба-яга», «Кикимора», создает свое последнее симфоническое произведение —

¹Савенко С. Мир Стравинского: Монография. М.: Композитор, 2001. С. 168-170.

²Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л.: Музыка, 1971. С. 93.

³Савенко С. Мир Стравинского. С. 169.

«Из Апокалипсиса». Отталкиваясь от замысла музыкальных иллюстраций к Апокалипсису, исходящего от В.В. Стасова и импонирующего его музыкально-живописной индивидуальности, Лядов предпосылает ему словесную программу из 10-й главы Откровения Иоанна: «И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, и воскликнул громким голосом, как рыкает лев; и когда он воскликнул, тогда семь громов проговорили голосами своими» (ОИБ 10: 1-3).

Музыкальная композиция симфонической картины строится как череда разворачивающихся перед слушателем красочно звуковыписанных образов. Вместе с тем за внешней картинностью скрыт второй (и главный) план драматургии, связанный с воплощением одного из самых устрашающих пророчеств Апокалипсиса — о конце времени («что времени уже не будет» — ОИБ 10:6). Он представлен сквозным симфоническим развитием материала, который можно назвать линией «трубных гласов». Эта линия появляется вначале как фон, скрыто присутствуя в подтексте, но постепенно приобретает самостоятельное тематическое значение, выходит на первый план и в генеральной кульминации произведения, соответствующей возведению Ангелом конца времени, звучит мощно, на форте у медных духовых, как грозное и страшное пророчество. Она проводится в сопряжении с темой цитируемого здесь Лядовым духовного стиха о Страшном Суде, раскрывающего смысл возвещения. Однако для понимания концепции сочинения важно также его окончание — глубоко символичное и определяющее трактовку образов Апокалипсиса Лядовым.

После прозвучавшего пророчества и как бы отгремевших вдалеке «семи громов» (удар и затихающее тремоло литавр) произведение завершается внезапно наступающим молчанием. Это молчание, как конец времени, как исход из времени в безмолвие вечности, представляется заключительным образом симфонической картины Лядова, связывающим ее с вереницей образов такого рода в искусстве русских и европейских символистов. Молчание, оглушительная тишина, безмолвие смерти, всепоглощающее Ничто... Помимо

общности с многочисленными произведениями живописи, поэзии, литературы, музыки, с концепциями трагического у М. Метерлинка (увлечение идеями которого отражают произведения и замыслы Лядова последних лет), Л. Андреева, Д. Мережковского и других символистов, возникают и другие ассоциации. Характерен, например, интересный опыт символистской трактовки трагического в «Гамлете», осуществленный Л. Выготским практически в это же время (1916) в его раннем очерке о трагедии Шекспира¹, где он считает ключевыми для понимания ее смысла последние слова Гамлета: «Дальнейшее — молчанье». Подобный финал, по его мнению, означает переход действия за грань этого мира, уход в потустороннее, непостижимое — в вечность. А вечность, как говорит являющийся оттуда призрак отца Гамлета, — «Звук не для земных ушей». Балансируя на грани двух миров, человеческое сознание полно извечной («космической») тоски по своей изначальной целостности, осуществимой лишь в молчании вечности.

Создавая свое произведение в духовной ауре символизма и отдавая дань символистской трактовке трагического, Лядов не посягает на целостное воплощение темы и образов Апокалипсиса, но не случайно выбирает эпизод, связанный с объявлением конца времени, и трактует его в космогоническом аспекте. Конец времени земного, исторического есть одновременно и конец мира сего — это центральная точка Мистерии. Лядов возвещает этот рубеж, но останавливается на грани катастрофы, не решаясь заглянуть в бездну..

После 1917 года Книга книг надолго изымается из духовной жизни нового общества, а ее образы и пророчества словно бы перемещаются в историческую действительность и одновременно уходят в скрытые пласты культуры и глубинные структуры художественного творчества. Вместе с тем эсхатологические концепции нашли выражение в Шестой симфонии Н.Я. Мясковского (1923), с ее темой революции как апокалиптической катастрофы, в Третьей симфонии С.С. Прокофьева (1928) с финалом-крушением, возможно, и в Четвертой симфонии Д.Д. Шостаковича

¹ *Выготский Л.С.* Трагедия о Гамлете, принце Датском, У. Шекспира // *Л.С. Выготский. Психология искусства* / Под ред. М.Г. Ярошевского. М.: Педагогика, 1987.

(1936). Естественно, что образы библейского Апокалипсиса активизировались в отечественном и европейском искусстве в связи с событиями Второй мировой войны, примером чего служат крупнейшие романы середины века — «Доктор Фаустус» Томаса Манна (1943) и «Доктор Живаго» Бориса Пастернака (1954), который вообще считал: «Большое, истинное искусство, то, которое называется Откровением Иоанна, и то, которое его дописывает».

После войны в творчестве композиторов нового поколения, пережившего эти страшные годы в детстве («шестидесятников»), апокалиптическая образность «тайнозрителя» Св. Иоанна уже получает «права гражданства» и занимает гораздо большее место. И подобно тому как на Западе возникают «Апокалипсисы XX века» Ф. Копполы и Э. Неизвестного, «Апокалипсис» Е. Готовского, «Dies irae» К. Пендерецкого (оратория памяти жертв Освенцима на разные авторские и библейские тексты, в том числе Откровения Иоанна Богослова, в трех частях: *Lamentatio* — *Apocalypsis* — *Apotheosis*) и ряд других «апокалиптических» произведений, в русской музыке появляются Третья симфония «Эсхатофония» В. Сильвестрова (1966) (название переводится примерно как «Звучание конца света»), ряд произведений А. Шнитке, вдохновленных романом Т. Манна и описанным в нем Апокалипсисом композитора Адриана Леверкюна (в том числе Первая симфония (1972), с характерным для нее потоком негативных образов «современного апокалипсиса» и грозным звучанием *Dies irae* в финале), поздние симфонии А. Тертеряна и его опера «Землетрясение» (1984). Апокалиптическая концепция выражена в электронной композиции — триптихе Э. Артемьева «Три взгляда на революцию» (1989), посвященном 200-летию Французской буржуазной революции, но содержащем более широкий взгляд на это социальное потрясение. В трех его частях («Идея свободы» — «Деяния и свершения» — «Судный день») представлено изначальное «пленение» и восхищение идеей свободы, в средней части — ее страшная реальность, воссозданная как вселенская катастрофа; финал уподоблен многоголосному хоровому реквиему — отпеванию ее неисчислимых жертв, потерь и разрушений.

Появилось и воссоздание образов Апокалипсиса в религиозной традиции. Здесь первым, вероятно, должен быть

назван уникальный грандиозный цикл из шести симфоний «Бысть» по библейскому Апокалипсису «симферопольского затворника» Алемдара Караманова (1976-1980), с авторскими программами (1. «Любящу ны»; 2. «Кровию агнчею»; 3. «Блажени мертвии»; 4. «Град велий»; 5. «Быть»; 6. «Аз Иисус»). Уже на границе «нового времени» появляется столь же уникальный и грандиозный, многочастный хоровой «Апокалипсис» Вл. Мартынова (для двух хоров и солистов a cappella, 1991), в котором распет подлинный текст Откровения Св. Иоанна. Возникший после многолетнего изучения и реставрации древнерусских монастырских певческих рукописей, он синтезирует церковный знаменный распев с современной техникой минимализма. К этому направлению относится и Шестая симфония «Апокалипсис» О. Янченко (1996) для солистов, органа, симфонического оркестра и чтеца, также на подлинный текст ОИБ, в трех частях (1. Слово Божие; 2. Суд Божий; 3. Град Божий). Кроме того, в отечественной музыке конца XX века и рубежа тысячелетий используются отдельные цитаты и аллюзии на библейский Апокалипсис в качестве «библейских тематических ключей», подключающих к произведениям более крупный духовно-семантический уровень и даже непосредственный экзегетический комментарий, как, например, в опере С. Слонимского «Видения Иоанна Грозного» (1995) и ряде других произведений.

И если в искусстве начала XX века использование идей и образов библейского Апокалипсиса было средством выражения трагических предчувствий исторических катаклизмов, то в конце столетия оно выступает способом глобального обобщения, анализа и осмысления уже свершившихся катастроф — осмысления пройденного пути и трагического опыта в необходимом для этого метаисторическом масштабе и историософском наклонении. Одним из ярких примеров целостного претворения мистерии Апокалипсиса в русской музыке конца XX века является симфония С. Губайдулиной «Слышу... Умолкло...» (1986). Уже описанная в литературе¹, она вместе с тем продолжает вызывать размышления и важна для нас в аспекте обсуждаемой темы.

¹Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдуллина. М.: Композитор, 1996.

У Губайдулиной истинно религиозное — в широком, философско-духовном смысле — понимание творчества: как жертвоприношения и восстановления связи с Богом-Творцом в акте творения, как оправдания человека творчеством. Ей близки философско-религиозные идеи антроподицеи Бердяева, изложенные в его книге «Смысл творчества» и других трудах. В ее психологической природе, как и у Г.И. Устовьской, заложено эсхатологическое восприятие действительности и переживание истории. Свои произведения Губайдулина творит как мистерии, в которых центром является смерть, катастрофа, разрушение — и новое рождение, восстановление и преображение изначальной сущности. Процесс этот переживается ею в колоссальном эмоциональном напряжении, на пределе духовных сил, с огромной внутренней болью. За ним часто встают образы Голгофы и Креста, Смерти и Воскресения, символизируемые воспроизведенной в разных вариантах фигурой креста. В симфонии она реализована в самой ее грандиозной композиции.

В симфонии 12 частей, чередующихся по контрасту. Нечетные представляют мир горний — вечного Света, воплощенного в мерцающем, вздрагивающем, трепещущем в верхнем регистре трезвучии Ре-мажор. Четные воссоздают мир дольний с его хаосом, клочущимися страстями и напряженными усилиями человека и человечества, мучительно стремящихся преодолеть трудный подъем, достичь своих земных целей и постичь истину, но неизбежно терпящих крушение. Соотношение этих пластов таково, что неуклонное разрастание трагического конфликта в четных частях, приводящее к генеральной кульминации в восьмой, сопровождается последовательным сокращением «пространства Света» и его регистровым «помрачением» в нечетных разделах, вплоть до его почти полного истаивания в седьмой части, предшествующей трагической кульминации.

Восьмая — самая развернутая часть, к которой направлено все развитие. Она воспроизводит грандиозную вселенскую катастрофу Судного дня с очевидными «сюжетными заимствованиями» из Апокалипсиса. Здесь господствуют повелительные провозглашения-пророчества у низких духовых, направленные вниз, с императивной интонацией и резкими акцентными окончаниями, как бы возвещающие предначертание и низвергающие в бездну (ц. 22, ц. 25-26,

ц. 28-30). На гребне грандиозной кульминации трагически и властно, на всю Вселенную (в громогласном реве медных духовых), сопровождаясь «эшафотной» дробью барабанов и перемежаясь паузами абсолютной, вселенской тишины, звучат апокалиптические трубные гласы — Семь труб Семи Ангелов, возвещающих кончину мира (ц. 63-69), для которых композитор находит удивительный, поистине мистический тембр: все медные духовые играют стоя, штрихом *frullato* на одном «возвещаемом» звуке, в динамике от *ff* к *ffff*, резко обрываясь в конце. Катастрофа конца мира символизируется последующим гигантским «обвалом» всего оркестра во главе с органом с верхнего регистра вниз на теме трагического крушения (ц. 70-71). Наступающее после этого молчание в целую часть (девятая часть, как известно, — уникальная «молчаливая» сольная каденция дирижера, восстанавливающая разрушенный космический ритм) исполнено глубокого смысла и образует центр композиции — перекрестье двух композиционных линий.

Образ молчания после катастрофы имеет, по словам композитора, «некий высший смысл» (напомним название симфонии: «Слышу... Умолкло...») и, как представляется, также почерпнут из книги Откровения. «И сделалось безмолвие на небе, как бы на полчаса», — свидетельствует Иоанн по завершении земной жизни (ОИБ, 8:1). В симфонии Губайдулиной, как и в Апокалипсисе, молчание девятой части есть главный момент мистерии, ее центр — момент нового рождения и преображения после крушения мира. Схема дирижерских жестов, символизирующая разрушенный в кульминационной катастрофе ритм как «главную тему симфонии, ее внутренний смысл», есть, по словам автора, «некий иероглиф, который соединяет нас с Богом» (так пишет композитор в обращении к Геннадию Николаевичу Рождественскому, которому посвящена симфония, в рукописи перед этой частью)¹. Восстановление связи с Богом, как момент откровения истины и преображения жизни, приводит к новому рождению образа Света в следующей, десятой части — вновь в высоком, «запредельном» регистре, в новой тональности (соль-мажор) и колорите

¹ Губайдулина С. «Слышу... Умолкло...». Симфония. М., 1986. Рукопись.

(с серебристо-звонящим тембром челюсты), — и затем к его финальному утверждению и светлому истаиванию в занебесной выси в конце всей симфонии. Однако достижение его не бесконфликтно. Оно вновь представлено в одиннадцатой части как результат трудного и напряженного завоевания, устремления вверх. Но представлено иначе — как путь последовательного восхождения, символизированный звучанием колоколов и увенчивающийся «малиновым» звоном колокольчиков уже иного Града. В итоге «пространство Света», на восстановление и завоевание которого направлено все развитие симфонии и устремлением к которому освящена вся жизнь человека и история человечества, явлено в симфонии как достигаемое двумя путями — в результате апокалиптической катастрофы мира и путем духовного восхождения.

«Два выхода открываются в вечность: индивидуальный выход через мгновение и исторический выход через конец истории и мира», — пишет философ¹. Думается, что в симфонии Губайдулиной оказались выраженными и соединились два вида апокалипсиса: *трансцендентный*, метаисторический, — завершающий историю человечества «в конце времен» («В истории все не удается и вместе с тем история имеет смысл. Но смысл истории лежит за ее пределами и предполагает ее конец»²), — и *имманентный*, духовный, переживаемый как преодоление «этого» мира и переход к иному бытию («Человек постоянно совершает акты эсхатологического характера, кончает этот мир, выходит из него, входит в иной мир. (...) *“Иной” мир есть наше вхождение в иной модус*, в иное качество существования. (...) Мы наиболее прорываемся к концу в катастрофические минуты нашей жизни... в творческом экстазе... в близости к смерти»³). Имманентный апокалипсис предполагает творческую активность человека, его собственное откровение. Он может быть результатом катастрофических потрясений, глубоких переживаний, творческого вдохновения, молитвенного созерцания («Бог трансцендентен, но есть имманентный опыт трансцендентности Бога»⁴). Кроме того, оба вида апока-

¹ Бердяев Николай. Самопознание. М., 1990. С. 292.

² Там же. С. 286.

³ Там же. С. 290-291, 288.

⁴ Там же. С. 293.

липсиса сопрягаются в духовном переживании реальности конца света и времени, воссозданной в опаляющих видениях Иоанна Богослова, в катастрофические эпохи исторической действительности. Мистерия духа, вбирающая в себя «всю жизнь мира» и неразрывно связанная с его катастрофической судьбой, и развернута, на наш взгляд, в симфонии Софии Губайдулиной.

Так актуализация Откровения Иоанна Богослова в русском искусстве XX столетия имела свои культурно-исторические и духовные предпосылки и была способом художественного преображения апокалиптических предчувствий и историософской рефлексии, сконцентрированных вокруг судьбы России. Апокалипсис, неотступно присутствующий в русском сознании, являлся той порождающей сакральной моделью и смысловой призмой, будучи преломленными в которой события российской действительности «нагружались смыслом», обнаруживали свое глобальное метаисторическое значение и рождали эсхатологическую надежду. Его мифологическая «структура сюжета» проецируется и на историческую, и на духовную реальность. Его события дают возможность пережить «сокровенное чувство ужаса» и катарсис — «то безмолвие сердца, в котором смешались сочувствие и страх, очищение души, что возникло из постижения более глубоких истоков вещей»¹.

Весь этот спектр смыслов присутствует в русском «апокалиптическом» искусстве XX века, помогая духовно освоить и пережить как страшные потрясения исторической действительности, так и открывающееся за ними иное пространство бытия «над царством зверя». И подтверждая константность в русской культуре Откровения Св. Иоанна как сакрального текста-кода и историософской модели.

¹Хейзинга Йохан. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М., 1992. С. 363.

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: ОТКРЫТЫЙ ФИНАЛ

Давно известно: есть художники, *которых создает* национальное, — и есть те, *которые творят* национальное, выражая и оформляя его во всем неисчерпаемом богатстве и глубине, в «размахе души и полете духа», в современном строе чувств — и устойчивых, транслируемых сквозь века константах переживаний, культурных мифов и символов, в истории и метафизике, онтологии и феноменологии.

И.А. Ильин писал о Пушкине: надо «подходить в Пушкину не от деталей его эмпирической жизни», а «от того *духовного акта*, которым русский Пушкин созерцал и творил Россию, и от тех *духовных содержаний*, которые он усмотрел в русской жизни, в русской истории и в русской душе, и которыми он утвердил наше национальное бытие. (...) Ибо гений творит из глубины национального духовного опыта, *творит*, а не заимствует и не подражает», — даже, заметим, когда обращается к инациональным сюжетам. — И продолжал: «Русский макрокосм нашел себе в лице Пушкина некий целостный и гениальный микрокосм, которому надлежало включить в себя все величие, все силы и богатства русской души... и, в то же время, — все ее соблазны и опасности...»¹.

Безусловно, сказанное Ильиным о Пушкине относится и к другим крупнейшим русским художникам в разных ви-

¹Ильин И.А. Одиноким художник: Статьи. Речи. Лекции. М.: Искусство, 1993. С. 44, 50.

дах искусства, в том числе ко всем композиторам — героям этой книги. Они также принадлежат не только музыкальной, художественной, но и российской духовной культуре. Они также творили и творят из глубины национального духовного опыта, обогащая его своими индивидуальными открытиями, и в них также «русский макрокосм» находил себе «некий целостный и гениальный микрокосм». Как подлинные гении, герои данной книги принадлежат всему миру. Но они принадлежат ему как русские композиторы, и каждому из них надлежало выразить на различных исторических этапах, в контекстах глобальных мировых катастроф и человеческих потрясений рубежа веков и трагического XX столетия, — теряемую и обретаемую вновь духовную целостность отечественной культуры. Ибо она, несомненно, тоже имеет свою историческую судьбу, и ее история не менее событийна и драматична, чем судьба государства и народа, и, быть может, в их судьбе именно духовной целостности культуры принадлежит особое (если не центральное) место и значение.

Будучи одними из самых изученных композиторов, русские классики еще долго будут отдавать свои глубины как крупные творцы, создавшие каждый свою неповторимую художественную вселенную, в которой выражено их «откровение о мире», отражающую их «всемирную отзывчивость», и именно таким путем выходящие в пространство общечеловеческой проблематики и всемирно значимых художественных завоеваний. И одновременно — масштабно представляющие культуру и духовность своего народа. Осуществляя смысловые «перезвоны» через эпохи и столетия, они своим творчеством оповещают о единстве и целостности культуры, которая жива взаимосвязью прошлого, настоящего и будущего. Думается, можно выразить уверенность в том, что так будет и дальше, и будущему надлежит открывать глубины того, что творится сегодня.

Потому композиция книги — форма с «открытым финалом»: путь русской музыки в движении времени продолжается. Этот путь и сегодня, и, конечно же, в будущем будет представлен многими крупными художественными индивидуальностями, которым предстоит развивать далее, обогащать новыми смыслами и формами выражения корневую систему традиций отечественной культуры, выражать глу-

бокий и непреходящий смысл откровений о человеке, духовных прозрений и эпических созерцаний.

Заканчивая книгу, напомним лишь о том, с чем сталкивается и что переживает в процессе работы каждый, кто посвящает свое исследование национальной культуре: «Нет ничего труднее национальных характеристик. Они легко даются чужому наблюдателю и всегда отзываются вульгарностью для «своего», имеющего хотя бы смутный опыт глубины и сложности национальной жизни»¹.

¹Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). М.: Прогресс. Гнозис, 1991. С. 11.

Любовь Серебрякова
В ПОИСКАХ ОБРЕТАЕМОГО СМЫСЛА
РУССКАЯ МУЗЫКА В ДВИЖЕНИИ ВРЕМЕНИ

Редактор *А. Парин*
Компьютерная верстка *Т. Носовой*

Подписано в печать 15.04.2017. Формат 84х108/32
Усл.-печ. л. 29,4. Тираж 1000 экз. Заказ №

Издательство «Аграф»
e-mail: post@agrafbooks.ru
www.agrafbooks.ru

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская область,
г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1